إيريش آورباخ

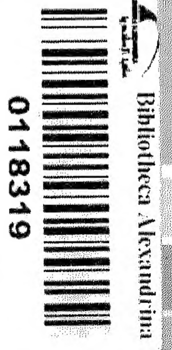
مُحَاكَاة

الوَاقِع كَمَا يتصوَّرُهُ أدَبُ الغَرْب

ترجمة

محمّد جديد

الأب رفائيل خوري



دراسات فكرية (٤٢)

الإشراف الفني زهير الحمو


مُحَاكَاة

محاكاة: الواقع كيف يتصوره أدب الغرب = MIMESIS / ايريش آورباخ؛
ترجمة محمد جديد. -دمشق: وزارة الثقافة، ١٩٩٨. - ٦٠٠ص؛ ٢٤سم. -
(دراسات فكرية؛ ٤٢).

١- ٨٠٨٫٨٣ ا و ر م ٢- العنوان ٣- العنوان الموازي
٤- اورباخ ٥- جديد ٦- السلسلة

مكتبة الأسد

الايداع القانوني: ع - ١٧٣٥/ ١٠/ ١٩٩٨

دراســـات فكرية
« ٤٢ »

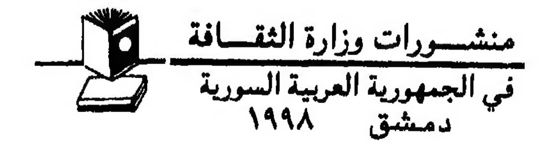
إيريش آورباخ

مُحَاكَاة

الوَاقِع كَمَا يتصَوَّرُهُ أَدَبُ الغَرَب

تَرجَمَة

محمّد جديد — الأب روفائيل خوري



منشورات وزارة الثقافة
في الجمهورية العربية السورية
دمشق ١٩٩٨

العنوانِ الأصلي للكتاب :

ERICH AUERBACH

MIMESIS

DARGESTELLTE WIRKLICHKEIT
IN DER ABENDLÄNDISCHEN
LITERATUR

ملاحظة:

ترجم الأستاذ محمد كامل جديد النص الكامل عن الألمانية لغته الأصلية وترجم الأب روفائيل خوري نصوص العصر الوسيط التي تحتاج لفهمها وترجمتها إنسان متمكن من اللغة اللاتينية كما ترجم الشواهد اللاتينية أو المكتوبة بلغة العصر الوسيط

فلهما الشكر

١ – ندبة اوديسويس

يذكر قراء الأوديسا المشهد المؤثر الذي أُحسين اعدادُه في النشيد التاسع عشر حيث تتعرف قيِّمة الدار العجوز، أوريكلايا، على اوديسويس العائد الى الوطن، الذي كان رضيعها في غابر الأيام، من ندبة في الفخذ، وكان الغريب قد ظفر بعطف بينيلوبي، وبناء على رغبته تأمر قيمة الدار بغسل قدميه، كما كان هذا مألوفا في كل القصص القديمة، على أنه واجب الضيافة الأول تجاه المسافر المتعب، وتبادر أويريكلايا الى جلب الماء وخلط البارد بالساخن وهي تتحدث محزونة عن السيد الذي لاريب أن سنه كسن الضيف، والذي ربما كان الآن، مثله، يتخبط هنا وهناك، غريباً مسكيناً، وهي تلاحظ في هذا الصدد الى أي حد مدهش يبدو الضيف مشابهاً له، على حين يتذكر أدويسويس ندبته ويجر نفسه بعيداً نحو الظلام، ليخفي عن بينيلوبي على الأقل، وسيلة التعرف غير المرغوب فيه بعد، والتي ما عاد ممكناً تجنبها الآن، و لم تكد العجوز تتحسس الندبة حتى تركت القدم ترتد ساقطة في الطست، في فزع ينطوي على الفرح، ويفيض الماء وتهم أن تنفجر بالصياح، ولكن أوديسويس يستوقفها بكلمات خافتة من الملق والوعيد فتتمالك نفسها وتكبت حركتها، أما بينيلوبي التي كان اهتمامها منصرفاً عن الحدث بتدبير من الآلهة أثينا، فلم تلاحظ شيئاً.

كل هذا يصاغ صياغة كاملة دقيقة، ويُسرَد على مهل، وفي حديث مستفيض متدفق، مباشر، تفضي كلتا المرأتين بمشاعرهما، وعلى الرغم من أنها مشاعر يخالطها القليل فحسب من النظرة المتناهية في عموميتها، في قَدَر الانسان، فإن الترابط البنيوي بين أجزائها واضح كل الوضوح، فليس هناك خط من الخطوط الأساسية يكتنفه الغموض وكذلك يتوافر قدر كبير من الزمان والمكان من أجل الوصف الحسن التنسيق الذي يكشف عن كل حلقة، والمتوازن في أهميته، للأجهزة، والمناولات واللفتات، وحتى في لحظة التعرف الدرامي لايحدث تقصير في إفادة

القارئ أن اليد اليمنى هي التي يلامس بها أوديسويس حنجرة العجوز ليمنعها من الكلام بينما يقربها اليه باليد الأخرى، وفي وصف واضح، سلط الضوء عليه ساطعاً وبقدر متساو، يقف الناس والأشياء، أو يتحركون في مكان تحيط به نظرة شاملة. وليست المشاعر والأفكار بأقل من ذلك وضوحاً واكتمالاً في التعبير، وفي حسن التنسيق أيضاً.

على أنني في تعبيري عن الحدث، سكتُّ حتى الآن عن مضمون نسق كامل من الأبيات التي تقاطعه في منتصفه، وإنها لتربو على السبعين - على حين يشمل الحدث ذاته أربعين قبل المقاطعة وأربعين بعدها، أما المقاطعة التي تتم مباشرة حيث تتعرف القَيِّمة على الندبة، أي في لحظة الأزمة، فتصف نشوء الندبة، وهي حادث صيد من أيام صبا أوديسويس، لدى صيد خنزير بري، حين يمكث زائراً عند جدّه أوتوليكوس، ويقدم هذا أول الأمر حافزاً لإطلاع القارئ على أوتوليكوس وعلى مكان سكناه، وعلى الشكل الدقيق للقرابة، وعلى شخصيته، وعلى سلوكه بعد ميلاد الحفيد، بصورة تعد مفصلة بقدر ما هي ساحرة، ثم يلي ذلك زيارة أوديسويس الذي ترعرع فغدا شاباً: فالتحية، والمأدبة للاستقبال، والنوم والاستيقاظ، والانطلاق الصباحي الى الصيد، وتعقّب الحيوان، -والنضال، وإصابة أوديسويس بجرح من ناب الخنزير، وتضميد الجرح، والشفاء والعودة الى إيتاكا، والسؤال القلق من قبل الوالدين، كل ذلك يسرد مرة أخرى، في صياغة تامة مكتملة لاتدع شيئاً في الظلام، لكل الأشياء ولكل الحلقات التي تربط ما بينها، وعند ذلك فحسب يعود القصّاص أدراجه الى مخدع بينيلوبي، أما أوريكلايا التي تعرفت على الندبة قبل المقاطعة فتدع الآن فحسب، بعد هذا التعرّف، القدّم المرفوعة عالياً، ترتد ساقطة في الطست من الفزع.

أما الفكرة القريبة من القارىء الحديث، وهي وجود القصد الى تصعيد التشويق فليست بالحاسمة في تفسير السلوك الهوميرى، إن لم تكن خاطئة كل الخطأ، ذلك لأن عنصر التشويق ليس إلا عنصراً شديد الضعف في القصائد الهوميرية، إذ أنها ليست مؤسسة في مجمل أسلوبها، على حبس أنفاس القارئ، أو المستمع، فإن هذا خليق أن يقتضي قبل كل شيء ألاّ يتعرض، عن طريق الوسيلة التي يفترض أن تشوّقه، الى

«تخفيض حدة تشويقه»- على أن هذا بالذات هو ما يحدث في كثير جداً من الأحيان، وذلك ما يحدث أيضاً في الحالة المبسوطة هنا، فقصة الصيد المسرودة على نحو مستفيض، والمستعذبة والمصوغة صياغة مرهفة لطيفة، مع كل ترفها الأنيق، وغناها بالصور الرعوية، إنما تستهدف كسب المستمع لذاته تماما، ما دام يستمع اليها، وحمله على أن ينسى ما حدث قبيل ذلك لدى غسل القدم، ثم إن مما يناسب الإقحام الذي يزيد من حدة التشويق بالتعويق ألاّ يملأ الحاضرَ تماماً، وألا يبعد الأزمة التي يفترض انتظار حلها بشوق، عن الوعي، وألا تتعرض الحالة النفسية «المتسمة بالتشويق، للفساد، ولابد للأزمة وللتشويق أن يحافظا على وجودهما، وأن يظلا ضمن دائرة الوعي في الخلفية»، ولكن هومير لايعرف خلفية، وسيكون لزاماً علينا أن نعود الى ذلك مرة أخرى.

وما يرويه هو وحدة الحاضر في أي وقت من الأوقات، وهو يملأ ميدان الرؤية والوعي بصورة كاملة.

والأمر كذلك هنا، فحين تضع الصبية أويريكلايا (البيت ٤٠١وما يليه) المولود الجديد أوديسويس على ركبة الجد بعد المأدبة تكون العجوز التي كانت قد تحسست قدم المسافر قبل أبيات قلائل قد توارت تماماً عن الوعي.

على أن جوتة وشيلر، اللذين يتراسلان في نهاية نيسان ١٧٩٧، ولم يكن ذلك في الحقيقة حول الحكاية التي هي مدار الحديث هنا- بل حول (العنصر) التعويقي «في القصائد الهوميرية» مطلقاً، يضعان ذلك في مقابل المشوّق بالذات-والحق أن هذا التعبير الأخير لايستعمل ولكنه هو المقصود بوضوح-حين توضع العملية التعويقية على أنها ملحمية في الحقيقة،في مقابل المأساوية (رسائل١٩-٢١-٢٢نيسان).

وكذلّك فإن التعويق، أي «المراوحة في المكان» عن طريق الإضافات، يبدو لي أيضاً أنه يقوم في القصائد الهيوميرية مقام المقابل للطموح المتوتر نحو هدف، ولاريب أن شيلر ينصف هومير حين يرى أنه يصف لنا «مجرد الحياة الهادئة، وفعل الأشياء تبعاً لطبائعها» وأن غرضه يكمن «في مجرد كل نقطة من حركته» ولكن كليهما، أي شيلر وجوته يرفعان العملية الهوميرية الى قانون للشعر الملحمي على اطلاقه،

ويفترض في كلمات شيلر الواردة آنفاً أن تنطبق على الشاعر الملحمي إطلاقا في مقابل المأساوي، ومع ذلك فهناك في العصر القديم، كما في العصر الحديث، أعمال ملحمية هامة لم تكتب إطلاقاً بطريقة تعويقيّة بهذا المعنى، بل كتبت مطلقاً على نحو مُشَوِّق «يستحوذ على حرية شعورنا» وذلك ما يأبى شيلر أن يقرّبه إلا للشاعر التراجيدي وحده، وفضلاً عن ذلك يبدو لي أن مما لايمكن إثباته، ومن غير الجائز، أن يكون في العملية المذكورة في القصائد الهوميرية وجود مهيمن لاعتبارات جمالية، أو حتى لمجرد شعور جمالي من الطراز المفترض من قبل جوته وشيلر، وبالطبع فإن الأثر يتمثل بدقة كاملة في ذلك الذي تصفه، ومن هنا أيضاً يمكن أن يستخلص في الواقع مفهوم الملحمي الذي يملكانه هما ذاتهما، ومعهما أيضاً كل الكتاب المتأثرين تأثراً حاسماً بالعصر القديم الكلاسيكي. ولكن علة ظاهرة التعويض تبدو لي كامنة في شيء آخر، وهو حاجة الأسلوب الهوميري الى ألاّ يدع شيئاً مما يذكر على وجه الإطلاق في ظلام جزئي، وبغير صياغة مستوفاة، على أن الاستطراد الخاص بنشوء الندبة لايتميّز تميزاً مبدئياً من المواضع الكثيرة التي توصف فيها شخصية أدرجت حديثاً أو أي شيء أو أداة سواها تظهر حديثاً، تبعاً لنوعها ومصدرها، وإن كان ذلك في غمرة أشد ضروب الصراع وطأة، أو حيث يجري الحديث عن إله يتجلى، وأين كان يقيم مؤخراً وماذا صنع هناك وعن أي طريق وصل بل إن النعوت ذاتها تبدو لي آخر الأمر أنها يمكن أن تعزى إلى الحاجة ذاتها، أي الى استكمال التشكيل المحسوس للظاهرات، فهنا تكون الندبة هي التي تنبثق في مسار الحدث، وليس مما يحتمل في الشعور الهوميري أن تُرى وهي تنبثق ببساطة من مجرد ظلمة من الماضي لم تتعرض للإضاءة، فلا بد لها أن تسطع تحت الضوء، ومعها قطعة من أرض الصبا عند البطل- على نحو لايختلف عنه في الإلياذة، حين تكون السفينة الأولى آخذة في الاحتراق، ويبادر الميرميدون، التابعون الأوفياء، إلى التأهب للمعونة آخر الأمر، وما زال يوجد مايكفي من الوقت، لالمجرد تنظيم أنساق الميرميدون فحسب، بل من أجل الوصف الدقيق لأصول بعض صغار القادة (الإلياذة، ١٦-١٥٥-وما يليها) وبالطبع فلابد من أن يلاحظ الأثر الجمالي المتحقق بذلك في أجل قريب جداً، ثم يُلْتَمَس أيضاً، ولكن الأكثر أصالة يمكن أن يكمن بلا ريب في الدافع الأساسي

للأسلوب الهوميري: ألا وهو تجسيد الظاهرات في صياغة مكتملة، ملموسة ومرئية في كل أجزائها، ومحددة في علاقاتها المكانية والزمانية. على أن الأمور لاتسير خلافاً لذلك مع الأحداث الداخلية: فهذه أيضاً لايجوز أن يخفى شيء منها ويظل بغير تعبير، فأناس هومير يفضون بسرائر أنفسهم في الحديث من دون أن تظل منها بقية، وهم في ذلك معتدلو المزاج في عواطفهم أيضاً، فما لايقولونه للآخرين يتحدثون به في قلوبهم بحيث يطلع عليه القارئ، وفي القصائد الهوميرية يحدث الكثير المهول ومع ذلك فهو لايحدث قط صامتاً، فهذا بوليفيم يتحدث الى اوديسويس، وهذا يتحدث الى الخُطّاب حين يشرع في قتلهم، ويتحادث هيكتور وأخيل حديثاً مفصلاً، قبل القتال وبعده، وما من حديث يبلغ من امتلائه بالخوف أو الغضب حداً يجعل وسائل التقسيم اللغوي- المنطقي تُفْتَقَد أو تشيع فيها الفوضى، وهذا الأمر الأخير ينطبق بالطبع لا على مجرد الأحاديث، بل على الوصف مطلقاً، فالأجزاء المتفرقة من الظاهرة توضع، حيثما كانت، ضمن علاقات فيما بينها كأشد ما تكون العلاقات وضوحاً، وثمة عدد كبير من حروف العطف، والظروف والأدوات النحوية والوسائل الأخرى التي تتصل ببنية الجملة، وكلها مؤداة أداء واضحاً في معناه، ومتدرجة تدرجاً دقيقاً، ترسم حدود الشخصيات والأشياء وأجزاء الحدث بعضها إزاء بعض، وتربط فيما بينها في الوقت ذاته برباط لاينفصم، وهو رباط انسيابي لاجهد فيه، ومثلما يكون الأمر مع الظاهرات المتفرقة ذاتها إذ تتقدم علاقاتها أيضاً الى الضوء، في تجاوز للحدود الزمانية، والمكانية، والسببية، والغائية والمترابطة المنطقية والمقارنة، والحدود الإقرارية[1] والتعارضية[2] في صياغة مكتملة بحيث يتم استعراض للظاهرات ايقاعيٌّ حافل بالحركة وغير منقطع، ولايظهر في أي مكان شذرة متبقية أو شكل قد أضيء نصف إضاءة فحسب، ولايظهر في أي مكان ثغرة أو فُرْجة أو نظرة في أعماق لم يسبر غورها.

---

[1] (Konzessiv) وهي التي تبدأ بالقول: مع أن، أو: على الرغم من....

[2](antithetisch) التعارضية: هي التي تتضمن أطروحة ونقيضها «المترجم».

وهذا التوارد للظاهرات يحدث في الصدارة، وهذا يعني أنه دائماً في حضور كامل، مكاني وزماني، وقد يتصور المرء أن الاضافات الكثيرة والمراوحة في المكان لابد لهما أن يُنشئا نوعا من المنظور الزماني والمكاني، غير أن الأسلوب الهوميري لايعطي هذا الانطباع أبداً، فالأسلوب الذي يتم به احتناب الانطباع المنظوري يمكن ملاحظته بدقة في عملية إيراد الاضافات وفي التشكيل المتصل ببنية الجملة، والذي يعد مألوفاً عند كل قارئ لهومير، وهو يطبق أيضاً في موضعنا، ولكنه يمكن العثور عليه مع إضافات أقصر كثيراً على النحو ذاته، فكلمة «الندبة» (البيت ٣٩٣) التي تتصل بها أول الأمر جملة وصلية(الندبة التي الحقها به في غابر الأيام خنزير بري..)، تتسع متحولةً الى قوس مركب واسع، وفي هذه الجملة الوصلية تندرج، على غير توقع، جملة رئيسية (البيت ٣٩٦): أعطاه اله من الآلهة بنفسه...)، تتميز من التبعية البنيوية الخاصة بالجمل تميزا ضئيلاً الى أن يبدأ مع البيت ٣٩٩ تصرف حر وكامل من حيث بنية الجملة في المضامين الجديدة، ويبدأ حاضر جديد يهيمن وحده الى أن تتم العودة مع البيت ٤٦٧ الى ما انقطع من قبل (وتحسست العجوز هذه الآن...) ومع مثل هذه الإضافات الطويلة كهذه المبسوطة هنا، ما كان التنسيق الخاص ببنية الجملة ليكون ممكن التنفيذ على أية حال، بل كان من الأيسر التنسيق المنظوري ضمن الحدث الرئيسي عن طريق تصرف في المضامين يهدف الى هذا، وذلك عندما يقدم المرء مجمل قصة الندبة على أنها ذكرى من ذكريات أوديسويس، كما تنبعث في هذه اللحظة في وعيه، وقد كان هذا خليقا أن يكون سهلاً كل السهولة، ولم يكن الأمر يقتضي إلا مجرد وضع قصة الندبة قبل بيتين عند الذكر الأول لكلمة (ندبة) حيث يكون موضوعا «أوديسويس» و«الذكرى» جاهزين لها.

ولكن مثل هذه العملية المنظورية من وجهة ذاتية، والتي تخلق مقدمة وخلفية بحيث ينفتح الحاضر نحو أعماق الماضي، غريبة عن الأسلوب الهوميري كل الغرابة، فهو لايعرف إلاّ المقدمة، وإلاّ الحاضر المُضاء على نحو متناسق، والموضوعي المتناسب، وعلى هذا النحو لايبدأ الاستطراد (إلاّ بعد بيتين، حين اكتشفت أوريكلايا الندبة- أما الآن فما عادت إمكانية التنسيق المنظورة متاحة، وتغدو قصة الندبة حاضراً مستقلا وكاملا.

على أن خصوصية الأسلوب الهوميري تغدو أكثر وضوحا حين يضعها المرء قبالة نص ملحمي مثلها. من عالم آخر للأشكال، وسأحاول ذلك مع قصة التضحية

بإسحاق، وهي قصة محررة بأسلوب موحد من قِبَل من يسمى بالرباني، ويترجم لوثر البداية على النحو التالي: وبعد هذه القصص امتحن الرب ابراهيم، وقال له: يا ابراهيم: فأجاب: ها أنذا. وهذه البداية وحدها تحملنا على التعجب حين نأتي عائدين من لدن هومير، أين يوجد المتحاوران؟ هذا أمر لا يذكر، غير أن القارىء يعرف بلا ريب أنهما لا يوجدان في كل وقت في المكان الأرضي ذاته، وأن أحدهما، وهو الله، لابد أن يأتي من مكان ما، وأن يقتحم الأرضي من أية أماكن علوية أو أعماق، ليتحدث الى ابراهيم. أما من أين يأتي، ومن أين يتجه نحو ابراهيم؟ فذلك مالايرد له ذكر إنه لايأتي، مثل زيوس أو بوسيدون[1] من الاتيوبين[2] حيث يكون قد استمتع بمأدبة القربان وكذلك لايقال شيء عن العلة التي دفعته الى أن يمتحن ابراهيم هذا الامتحان الرهيب، إذ لم يناقشه مثل زيوس، مع الآلهة الأخرى في المؤتمر الاستشاري، في حديث منسق، وكذلك لايتم إخبارنا بما قَدَّره في قلبه. فعلى غير توقع، وبصورة حافلة بالألغاز، يدخل المشهد منطلقاً من أماكن علوية أو أعماق مجهولة، وينادي: ياابراهيم. وسيقول قائل الآن على الفور إن هذا يمكن تفسيره بالاستناد الى التصور الخصوصي للرب عند اليهود الذي يختلف عنه لدى الاغريق كل الاختلاف، وهذا صحيح، ولكنه ليس بحجة، اذ كيف يمكن تفسير تصور الرب عند اليهود؟ فإن إلّههم الصحراوي الغابر ذاته لم يكن محدد الهيئة والإقامة، وكان، على أن تنزُّهُه عن الهيئة والمكان ووحدته، لم يكرسا نفسيهما في الصراع مع آلهة العالم المحيط بهما في غربي آسيا آخر الأمر فحسب، بل خرجا متشكلين على نحو أكثر حدة، ولايعد تصور الرب عند اليهود علة بمقدار ماهو علامة دالة على طريقتهم في الإدراك والتصوير، وهذا مايزداد وضوحا حين نتجه الآن الى الشريك الآخر في الحوار، إلى ابراهيم، فأين تراه يوجد؟ذلك مالا نعلمه، والحق أنه يقول: ها أنذا- ولكن الكلمة العبرية لاتعني إلا نحو قولنا: (أنظرْني)، أو، مثلما يترجمها جونكل «أنا سامع» وهي لاتعني على أية حال المكان الحقيقي الذي

---

[1] Poseidon اله البحر عند الاغريق.

[2] Äthiopen.

يقف فيه ابراهيم، بل المكان المعنوي بالنسبة الى الرب الذي ناداه: انـي هنا رهن أمرك. أما أين يقيم عملياً، وهل هو في بئر السبع أم في مكان آخر، وهل هو في بيته أم في الخلاء فذلك مالايقال، إذ لايهم الراوي، ولا يطلع القارئ عليه، وكذلك يظل العمل الذي كان منهمكاً فيه حين ناداه الله محاطاً بالغموض، وليتصور المرء، لكي يعي الفرق، مَثَل زيارة هرمس لكاليبسو، حيث تبسط المهمة والرحلة، والوصول، واستقبال الزائر، وموقع المزورين وعملهم في أبيات كثيرة، وحتى هنالك، حيث تظهر الآلهة فجأة، وقتاً قصيراً، سواء ليعينوا أحد أحبائهم، أم ليخادعوا واحداً من الفانين البغيضين اليهم او ليهلكوه، هنالك يجرى دائماً وصف هيئتهم، وفي معظم الأحيان أيضاً، طريقة وصولهم وتواريهم بدقة، أما هنا فيتجلى الله بغير هيئة (ومع ذلك فهو يظهر) من أي جهة كانت،ولا يتناهى إلينا إلاّ صوته، وهذا لا ينادى بغير الاسم: دونما صفة، ودونما تلمُّس وصفي للشخصية المخاطبة كما يقتضيه كل خطاب هوميرى، وكذلك لا يجرى على لسان ابراهيم شيء جلي سوى الكلمات يبادر بها ربه: هِنِّهِ- ني «ها أنذا، وبها يتم بالطبع إيحاءٌ بلغة فائقة التأثير، تعبر عن الطاعة والاستعداد- ولكن استكمال تصويرها يظل متروكا للقارئ، وإذاً فلا يصدر عن كلا المتخاطبين شيء واضح سوى الكلمات القصيرة، المبتورة التي لم يجر التمهيد لها بشيء، والتي تتدافع بعضها في إثر بعض، وهو على كل الأحوال تصوير اللفتة الخاصة بالتسليم وكل ما عداه فهو في الظلام. ويضاف الى ذلك بعدُ أن كلا المتخاطبين لا يقفان على أرضية واحدة، فاذا ما تصور المرء ابراهيم في مقدمة المشهد، حيث يمكن تصور قامته الساجدة أو الراكعة، أو المائلة مع انبساط الذراعين، أو المتطلعة نحو الأعلى، فإن الله ليس هناك حقا: وانما تتجه كلمات ابراهيم ولفتاته الى باطن الصورة أو إلى الأعلى، نحو مكان غير محدد، غامض، وعلى كل حال فليس هو المكان الذي ينبعث منه الصوت نحوه في المقدمة.

وبعد هذه البداية يصدر الرب أمره، وتبدأ القصة ذاتها، وكل امرئ يعرفها وتدور حوادثها من دون أي استطراد، في جمل قلائل يعد الترابط فيما بينهما متناهي الضآلة من حيث بنيان الجملة، وليس من الممكن أن نتصور هنا آلة تستخدم، أو

أرضاً يتم عبورها، أو وصف العبيد أو الحمار الذين يصحبون الموكب، أو المناسبة التي تم بها الحصول عليهم، وأصلُهم وموادُّهم ومظهرهم وجدواهم، على سبيل الاشادة،بل إنهم لايحتملون نعتاً، فهم عبيد، وحمار، وحطب، وسكين، ولاشيء بعد ذلك، دونما نعت، وعليهم أن يخدموا الغرض المأمور به من لدن الرب، أما ما عسى أن يكونوا بعد ذلك، وما كانوا عليه، أو ما سيكونون عليه فيظل خفياً، ويتم سلوك طريق ما، ذلك لأن الله قد بين المكان الذي ينبغي أن تتم فيه التضحية، أما الطريق فلم يجر الحديث عنه بشيء سوى أنه استغرق ثلاثة أيام وهذا أيضاً بطريقة حافلة بالألغاز فقد توجه ابراهيم بموكبه(في الصباح الباكر) وانطلق الى المكان الذي كان الرب قد تكلم عنه، وفي اليوم الثالث رفع عينيه، ورأى المكان عن بعد، وهذا الرفع للعينين هو اللفتة الوحيدة، بل هو الشيء الوحيد على الإطلاق، الذي يروى عن الرحلة، وعلى الرغم من أنها تجد تبريرها في أن المكان عالي الموقع، فانها تصعِّد مع ذلك، بفعل وحدانيتها، الانطباع الخاص بخواء طريق الرحلة، ويبدو كما لو أن ابراهيم لم ينظر في سفره من قبل الى يمين ولا الى شمال، وأنه كبت كل مظاهر الحياة لديه ولدى رفاق سفره، ولم يكن يستثنى من ذلك إلا خطو أقدامهم، وعلى هذا تكون الرحلة مثل خطو صامت عبر اللامحدود والعابر، وحبس أنفاس، وحدثاً ليس له حاضر، محصوراً بين ما انقضى وما يُستقبَل، مثل مدة غير مستغرقة، ولكنها محسوبة: ثلاثة أيام، ومثل هذه الأيام الثلاثة تستدعي التأويل الرمزي الذي وجدته فيما بعد، مباشرة، فقد بدأت «في الصباح الباكر»، ولكن في أي وقت من اليوم الثالث رفع ابراهيم عينيه ورأى الهدف؟ ما من شيء حول ذلك يرد في النص، والظاهر أنه ليس «في ساعة متأخرة من المساء»، إذ بقي كما يبدو، مزيد من الوقت للطريق على الجبل ولعملية التضحية. وبناء على ذلك لايعد «الصباح الباكر» موضوعاً من أجل التحديد الزماني، بل من أجل المعنى الأخلاقي، إذ يفترض فيه أن يعبر عن الجانب غير المتلكئ، والدقيق والمحكم في طاعة ابراهيم المصاب إصابة فادحة، وانه لمرير ذلك البكور الصباحي الذي يُسْرِج فيه حماره وينادي عبيده وابنه اسحق، وينطلق ولكنه يطيع، ويخطو حتى اليوم الثالث، وعند هذا يرفع عينيه ويرى الموقع، أما من أين يُقْبِل فهذا مالا نعرفه، ولكن الهدف مبين بدقة، يروئيل في أرض

موريا، وأما أي مكان كان مقصوداً بذلك فليس ثابتاً، وذلك على الخصوص لأن «موريا» صُحِّحَت فيما بعد بكلمة أخرى- ولكنها مبينة على كل حال، وكان الأمر على كل حال يتصل بمكان للعبادة، كان يفترض أن تضفي عليه قدسية خاصة عن طريق الارتباط بقربان ابراهيم، وكما أن عبارة«في الصباح الباكر» لاتفيد التحديد الزماني، فإن عبارة «بيروئيل في أرض موريا» لاتفيد التحديد المكاني، ومع ذلك فلم يجر في كلتا الحالتين تباين الحد المقابل، ذلك لأننا مثلما لانعرف موعد رفع العينين، لانعرف المكان الذي خرج منه ابراهيم- فإن بيروئيل ليست بذات أهمية من حيث كونها هدفا لرحلة أرضية، في علاقتها الجغرافية بالأماكن الأخرى، مثلما هي مهمة من طريق علاقتها بالرب الذي حددها مسرحاً لهذا الحدث، ومن أجل ذلك كان لابد من ذكرها.

وفي القصة ذاتها تظهر شخصية رئيسية ثالثة: اسحق. فعلى حين يُسمّي الله وابراهيم، والعبيد، والحمار، والعتاد، بأسمائهم، ببساطة دونما ذكر لخاصة أو سمة أخرى، يحظى اسحق بالبدل: اذ يقول الرب: خذ اسحق، ولدك الوحيد الذي تحبه، ولكن هذه ليست سمة اسحق، كما هو على الإطلاق، حتى خارج علاقته بوالده، وخارج هذه القصة، إنها ليست تحويلا للنظر، ولا مقاطعة لأنها ليست تمييزاً يضع الحدود لاسحق، ويشير الى ما عدا ذلك من جوانب حياته وسواء أكان وسيماً أم دميماً، ذكياً، أم غبياً، طويلاً أم قصيراً، جذاباً أم منفراً، فهذا لايقال هنا، إذ لايُلقى الضوء إلا على ما يجب أن يعرف عنه الآن، وهنا، ضمن الحدث- لكي يتجلى مقدار هول محنة ابراهيم، ويظهر أن الله يحيط بذلك علماً، وإن المرء ليرى في هذا المثال المقابل مدى الأهمية التي تتمتع بها النعوت الوصفية وضروب الاستطراد في القصائد الهوميرية، فهي بإشارتها الى الوجود المطلق تقريبا للموصوف، وهو الوجود الذي لم يتأثر بالوضع الآخر الراهن، تأثراً كاملاً، تحول دون التركيز الوحيد الجانب من جهة القارئ على الأزمة الراهنة، إنها تمنع، حتى في أشد الأحداث هولاً، ظهور توتر ضاغط. أما هنا في حالة تضحية ابراهيم بولده، فالتوتر الضاغط حاضر، وما أراد شيلر أن يجعله وقفاً على الأديب التراجيدي- وهو أن يسرق منا حرية الشعور،

وأن يوجه طاقاتنا الداخلية- (ويقول شيلر «نشاطنا») الى جانب وحيد ويركزه عليه- يتم إنجازه في القصة التوراتية التي لابد للمرء أن يسميها ملحمة بلا ريب.

ونحن نجد التناقض ذاته حيث نقارن استعمال الحديث المباشر، ففي القصة التوراتية نفسها يجري الحديث، ولكن الحديث لايفيد، كما هو الحال، عند هومير، في الإفضاء المكتمل الصياغة بما هو مقصود داخليا، بل هو على النقيض من ذلك تماما: أي الإشارة الى مقصود يظل غير مُعَّبر عنه. فالله يصدر أمره بالحديث المباشر، ولكنه يكتم موضوعه ومقصده، أما ابراهيم فيلوذ بالصمت حين يتلقى الأمر، ويفعل ما يؤمر به، وأما الحديث بين ابراهيم وإسحق على الطريق الى مكان التضحية فليس إلا قطعاً للصمت الثقيل الذي يغدو هذا به أكثر ثقلاً. فكلاهما، إسحق ومعه الحطب، وابراهيم ومعه المحرقة والسكين «ذهبا معاً»، وفي تردد يتجرأ إسحق على السؤال عن الحَمَل ويقدم ابراهيم الجواب الذي يعرفه الناس ثم يكرر النص: «وذهب كلاهما معاً» ويظل كل شيء بغير تعبير.

وإذاً فليس من السهل تصور تناقضات أسلوبية أكبر مما بين هذين النصين القديمين والملحميين على حد سواء، فهناك على أحد الجانبين ظاهرات مكتملة الصياغة، مضاءة- إضاءة متماثلة، محدودة زمانياً ومكانياً ومترابطة فيما بينها، في مقدمة المسرح دونما ثغرة، وأفكار ومشاعر صريحة، وأحداث تجري رويداً رويداً، مع قليل من التشويق، وعلى الجانب الآخر لا يتم إبراز إلا ما هو مهم لهدف الحدث، من الظاهرات، ويظل ما تبقى في الظلام ويجري توكيد نقاط الذروة الحاسمة وحدها من الحدث، أما ما يقع بينهما فلا شأن له وأما المكان والزمان، فغير محددين، وفي حاجة الى التأويل، وأما الأفكار والمشاعر فتظل بغير تعبير، وإنما تُستوحى من الصمت ومن الأحاديث المتقطعة، ويظل المجموع، في توجهه الى هدف ما، وهو في الذروة من التشويق الذي لاينقطع، ويكون ضمن هذه الحدود أكثر وحدة إلى حد بعيد، حافلاً بالألغاز ومنطوياً على خلفية ما، وأود أن أبسط القول بمزيد من التفصيل في هذه الكلمة الأخيرة لكيلا يساء فهمها، لقد سميت الأسلوب الهوميري، فيما سبق، أسلوباً مكشوفاً (vordergrundig) لأنه يدع كل ما يسرد من

حين الى آخر يحدث أثراً مؤداه أنه الحاضر الوحيد، الخالص، وبدون رسوم منظورية، ويعلمنا تأمل النص الرباني، أن الكلمة يمكن استعمالها بمزيد من الاتساع والعمق، ويتبين أنه يمكن حتى للشخص المنفرد أن يُصَوَّر تصوراً«محجوباً»(hintergrundig): فالرب على هذه الصورة دائماً في الكتاب المقدس، لأنه لايمكن الإحاطة به في حضوره، مثل زيوس، ولايظهر أبداً إلا «شيء منه، وهو يمتد دائماً الى الأعماق، ولكن البشر أنفسهم في الأقاصيص التوراتية أشد احتجاباً من البشر الهوميريين، إذ يتمتعون بالمزيد من العمق في الزمان والمصير والوعي، وعلى الرغم من أنهم أسرى لحدث يستغرقهم كل الاستغراق، فإنهم لاينغمسون فيه بحاضرهم كل الانغماس بحيث لايظلون واعين على الدوام، لما ألمَّ بهم من قبل، وفي مكان آخر.

على أن أفكارهم وأحاسيسهم أكثر طبقاتٍ وأشد تعقيداً، وتتبين طريقة ابراهيم في التصرف لامن مجرد ما يحدث له في اللحظة الحاضرة،ولامن مجرد شخصيته (مثلما تتبين طريقة أخيل من جرأته وكبريائه، وطريقة أوديسويس من براعته وتقديره الذكي)، بل من تاريخه السابق، فهو يتذكر، ويعي دائماً، ما وعده ربه، وما أنجزه له- وتضطرم سريرته اضطراماً عميقاً بين التبرم اليائس والانتصار الآمل، كما أن طاعته الصامتة أكثر طبقاتٍ وأشد احتجاباً- وفي مثل هذه الأوضاع الداخلية ذوات الأشكال لا تستطيع الشخوص الهوميرية أن تدخل مطلقاً وهي التي يتحدد مصيرها بوضوح، والتي تستيقظ في كل يوم وكأنه يومها الأول. والحق أن انفعالاتها عنيفة، ولكنها بسيطة، وهي تنفجر على الفور، وما اشد احتجاب شخصيات مثل شاؤول أوداوود، في مقابل ذلك، وما أشد التعقيد والتراكب في علاقات إنسانية كهذه التي بين داوود وأبشالوم، وبين داوود ويوآب، وما كان يمكن تصور مثل هذا الاحتجاب، «للوضع السيكولوجي عند هومير كما يشار اليه أكثر مما يعبر عنه في قصة وفاة أبشالوم وخاتمتها (صموئيل،٢،١٨و١٩،حول المدعو باليهودي) فالمسألة هنا لاتتناول بمجرد الأحداث النفسية ذات السمة الخفية أو حتى البعيدة الغور، بل تتناول أيضاً خلفية مكانية بحتة، ذلك لأن داوود، ولكن إشعاع إرادته وأحاسيسه فعّال على الدوام، فهو يحدث أثره غائب عن ميدان المعركة حتى على يَوْآب المقاوم

والسالك سلوك المتهورين. وفي المشهد الرائع مع كلا الرسولين يتم التعبير عن المحجوب مكانياً ونفسياً على حد سواء، تعبيراً كاملاً، من دون أن يجري التلفظ بالأخير مع ذلك، وليضع المرء مقابل ذلك امرءا مثل أخيل الذي يبعث بباتروكلوس للتجسس أولاً، ثم الى القتال، ويكاد يفقد كل حضور ما لم يكن له حضور جسدي، ولكن الأهم إنما هو المتعدد المستويات ضمن إطار الانسان الفرد وهذا ما لايكاد يعثر عليه عند هومير، وهو في أقصى الحالات في قالب الشك الشعوري بين طريقتين ممكنتين للسلوك، وفيما عدا ذلك لايتجلى تعدد جوانب الحياة النفسية إلا في التعاقب وفي تناوب العواطف،على حين يوفق الكتاب اليهود في التعبير عن طبقات الوعي المتراكبة بعضها فوق بعض في وقت واحد وعن الصراع فيما بينها.

على أن القصائد الهوميرية التي تبدو ثقافتها الحسية واللغوية، ولاسيما ثقافتها الخاصة ببنية الجملة، أعلى كثيراً من حيث الصياغة، تعد مع ذلك بسيطة نسبياً في صورتها عن الانسان، وهي كذلك أيضاً في علاقتها بواقع الحياة الذي تصفه على وجه الاطلاق. فالسرور بالحياة الحسية، هو كل شيء عندها، ويعد تجسيده لنا أقصى مطامحها وهي تعرض لنا بين أشكال التطاحن والعواطف والمغامرات والأخطار، رحلات صيد، ومآدبَ وقصوراً، ومساكنَ للرعاة، ومبارياتٍ، وأياماً للغسيل- لكي نستطيع أن نلاحظ الأبطال أيضاً ملاحظة حقيقية على الوجه الصحيح، في سلوكهم الحياتي، وأن نتمتع بملاحظتهم وهم يتمتعون بحاضرهم ذى النكهة الطيبة الذي يرفل في جمال التقاليد والمنظر الطبيعي والحاجة اليومية، وعلى هذا النحو تسحرنا وتتملقنا بحيث نشارك في واقع حياتها- وليس من المهم على الإطلاق، ما دمنا نسمع هذه القصائد أو نقرؤها، أن نعلم أن كل شيء إنما هو مجرد أسطورة، وأن كل شيء "مختلق"، فإن المأخذ الذي طالما أثاره الناس، وهو أن هومير كذاب، لايذهب بشيء من تأثيره، فليس من الضروري عنده أن يفاخر بالحقيقة التاريخية في قصته، فواقعه قوي بما يكفي، وهو يلفنا بخيوطه ويدخلنا في نسيجه، وهذا حسبه، وفي هذا العالم "الواقعي" الموجود لذاته والذي يجتذبنا الى داخله بسحره، لايوجد أيضاً شيء يعدّ أكثر منه هو ذاته، فالقصائد الهوميرية لاتخفي شيئاً،

وليس فيها درس، ولامعنى خفي ثان، وفي وسع المرء أن يحلل هومير كما حاولنا ذلك هنا، ولكن ليس في وسع المرء أن يُؤوِّله ولقد جربت تيارات لاحقة تتجه وجهة رمزية فنونَ تأويلها فيه، ولكن هذا لم يفضِ إلى شيء، فهو يقاوم هذه المعاملة، والتأويلات مفتعلة وغريبة، وهي لاتتبلور في نظرية موحدة،على أن الملاحظات العامة، التي توجد من حين الى آخر، ومثال ذلك في حكايتنا البيت ٣٦٠: ذلك لأن البشر يشيخون بسرعة في المصيبة- تكشف عن تقبل هادئ لأحداث الحياة الإنسانية-ولكنها لاتكشف عن الحاجة الى التنقيب عنها، فضلاً عن الدافع الحماسي سواء أكان ذلك نحو التمرد عليها أم كان نحو الخضوع لها في استسلام وَجْدي.

وهذا كله مختلف كل الاختلاف في قصص الكتاب المقدس، فالسحر الحسي ليس غايتها وعندما تحدث مع ذلك في المجال الحسيّ أثراً مفعماً جداً بالحياة، فانما يحدث هذا لأن الأحداث الأخلاقية والدينية والباطنية التي يتجه القصد اليها وحدها تتجسّد في مادة الحياة الحسية، غير أن الغرض الديني يشترط ادعاء الحق المطلق في الحقيقة التاريخية.ولكن قَصّاص الكتاب المقدس الرباني لم يكن له بد من أن يؤمن بالحقيقة الموضوعية في تضحية ابراهيم- إذ كان وجود التعاليم المقدسة في الحياة يستند الى حقيقة هذه القصص وأمثالها، ولم يكن له بد أن يؤمن بها إيماناً حاراً- أو أنه كان عليه، مثلما افترض بعض المفسرين التنويريين، أو ربما مازالوا يفترضون، أن يكون كذاباً واعياً، لاكذاباً بريئاً مثل هومير الذي كان يكذب لكي يحظى بالإعجاب، بل كذاباً سياسياً واعياً لهدفه يكذب لمصلحة دعوى الحق في السيادة، أما أنا فتبدو لي النظرة التنويرية غير معقولة من الوجهة السيكولوجية، ولكن حتى لو أخذناها بعين الاعتبار فستظل علاقاتها بحقيقة تاريخها علاقة أكثر حرارة الى حد بعيد، ومحددة تحديداً أوضح كثيراً من تلك التي عند هومير. لقد كان عليه أن يكتب بدقة ما كان يقتضيه منه إيمانه بحقيقة الأثر المنقول، أو، من وجهة النظر التنويرية، اهتمامه بحقيقتها، وعلى كل حال فقد كان هناك قيود ضيقة مفروضة على خياله الحر،المبتدع أو المُنَمِّق ولم يكن لنشاطه بد من الاقتصار على تحرير الأثر المنقول القائم على التقوى بصورة فعالة، وإذاً فلم يكن مايخرجه يهدف أولاً الى «الواقع»-

وحين كان يوفق الى هذا أيضاً، فلم يكن هذا إلا وسيلة لاغاية-الى الحقيقة، والويل لمن لايؤمن بها! ولا ريب أبداً في أن المرء يستطيع أن يثير شكوكاً نقدية تاريخية تجاه الحرب الطروادية، وتجاه رحلات التيه المنسوبة إلى أوديسويس وأن يحس مع ذلك لدى مطالعة هومير بذلك التأثير الذي كان يهدف إليه، أمّا مَنْ لم يؤمن بتضحية ابراهيم فلا يستطيع أن يستعمل القصة فيما كتبت من أجله، أجل بل يجب على المرء أن يمضي الى أبعد من ذلك، فإن دعوى الحقيقة في الكتاب المقدس ليست أكثر الحاحاً الى حد بعيد منها عند هومير، وإنما هي جَبَروتية، إذ تستبعد كل الادعاءات الأخرى. على أن عالم أقاصيص الكتاب المقدس لايكتفي بدعوى كونه حقيقة صادقة من الوجهة التاريخية، بل يرى أنه العالم الوحيد الصادق الذي كتبت له السيادة المطلقة، وكل المسارح الأخرى، والترتيبات ليس لها مبرر للظهور بشكل مستقل عنه، ومن الموعود أن يسلكها في إطاره جميعاً، وأن يسلك في إطاره تاريخ كل البشر على الاطلاق،ويحوله الى تابع له، وأقاصيص الكتاب المقدس لاتسعى الى كسب تأييدنا، مثل أقاصيص هومير، ولاتتملقنا لتحظى باعجابنا وتسحرنا وإنما تريد إخضاعنا، وحين نرفض ذلك نكون متمردين، وليس للمرء أن يحتج بأن هذا فيه شطط، وأن من يدعي حق السيطرة ليس هو القصة بل التعاليم الدينية، وذلك لأن القصص ليست، مثل قصص هومير، مجرد «واقع» في قصص، ففيها تتجسد تعاليم ووعد، وهذه الأخيرة منصهرة فيها انصهاراً لايقبل الفصل، ومن أجل ذلك بالذات تعد محجوبة وغامضة، وهي تتضمن معنى ثانياً، خفياً، وفي قصة اسحق لايعد من قبيل الغامض،والمسوس مسّاً فحسب، والمحجوب، تدخُّل الرب في البداية وفي الخاتمة، بل فيما بين ذلك أيضاً سواء في ذلك الجانب الواقعي، والجانب السيكولوجي، ومن أجل ذلك يقتضي الأمر التعمق والتأويل القائمين على التنقيب، وهو يستدعيهما فهناك مسألة أن الرب يمتحن أتقى الأتقياء بأشد الأشكال هولاً، وأن الطاعة المطلقة هي الموقف الوحيد تجاهه، وأن وعده ثابت لايتبدل وإن كان قراره موضوعاً بحيث يبعث على الشك واليأس الى حد بعيد، ولاريب أن هذه هي أهم الدروس المتضمنة في قصة اسحق- ولّكِنْ بها يغدو النص بالغ الثقل، مشحوناً بالمضمون الى حد بعيد. على أنه يتضمن بعدُ في ذاته كثيراً جداً من الإشارة الى

جوهر الرب، وموقف التقي، بحيث يجد المؤمن حافزاً الى أن يستغرق فيه أبداً من جديد، وأن يبحث في كل التفاصيل عن التنوير الذي يمكن أن يكون كامناً فيها، ولما كان هناك في الواقع قدر كبير من ذلك غامضاً وغير محقق، ولما كان هو يعرف أن الله إلهٌ خفي فإن طموحه التأويلي يجد أبداً غذاء جديداً، وتعد التعاليم والطموح الى التنوير مرتبطين مع الجانب الحسي في القصة ارتباطاً لاينفصم، وهذا أكثر من مجرد «واقع». وبالطبع فهو يواجه على الدوام خطر فقدان واقعه الخاص مثلما حدث بسرعة حينما تفاقم التأويل الى حَدٍّ تفكَّكَ عنده الواقعي.

ولئن كان نص القصة التوراتية محتاجاً الى التأويل بحكم مضمونه الخاص فإن دعوى حقه في الهيمنة تدفع به الى مدى أبعد كثيراً على هذا الطريق، وذلك أنه لايريد مجرد أن ينسينا واقعنا بضع ساعات، متل هومير، بل يريد أن يخضعه، وإنما يفترض فينا أن - نلحق حياتنا الخاصة بعالمه، وأن نشعر بذواتنا أعضاء في بنيانه الشامل لتاريخ العالم. وهذا يزداد صعوبة كلما ابتعد عالم حياتنا عن الكتب المقدسة، واذا حافظت هذه، على الرغم من ذلك، على دعوى سيادتها فلا مفر من أن تضطر الى التلاؤم عن طريق التعديل التأويلي لصورتها، وقد كان هذا منذ عهد طويل سهلاً نسبياً، ففي العصور الوسطى الأوروبية كان مايزال من الممكن تصوير الحدث التوراتي على أنه من الأحداث اليومية في حاضر تلك الأيام، وذلك ما كان منهج التأويل يقدم له الأساس، ولكن إذا غدا هذا بفعل التغير المفرط في الشدة في عالم الحياة، وبفعل يقظة الوعي النقدي، مستحيلاً فستتعرض دعوى السيادة للخطر، وسيتعرض منهج التأويل للازدراء ويتم التخلي عنه وتتحول قصص الكتاب المقدس الى أساطير قديمة ويتحول الدرس المنفصل عنها الى صورة لاجسد لها، إما ألاّ تعود مطلقاً الى التغلغل في الحسي- الحيوي- وأما أن تتسطح في الشخصي- الحماسي.

ونتيجة لدعوى السيادة امتد منهج التأويل أيضاً الى أشكال من التراث المنقول لم تقتصر على الشكل اليهودي، فالقصائد الهوميرية تقدم سياقاً من الأحداث معيناً، محدوداً في المكان والزمان، وقبل هذا السياق وبعده، سياقات أخرى من الأحداث، مستقلة عنه يمكن تصورها دونما صراع وصعوبة، وفي مقابل ذلك يقدم العهد القديم

تاريخاً للعالم يبدأ مع بداية الزمان، مع خلق العالم، ويريد أن ينتهي مع نهاية الزمان، مع تحقق الوعد الذي يفترض أن يجد فيه العالم نهايته، وكل شيء آخر يمكن أن يحدث بعدُ في العالم لايمكن تصوره إلا حلقة من هذا السياق،وكل ما يُعْرَف من ذلك أو يتطرق حتى الى تاريخ اليهود لابد من إدخاله في بنيانه، ليكون جزءاً لايتجزأ من المخطط الرباني، ولما كان هذا لايكون ممكنا إلا عن طريق تأويل المادة التي تنصب جديدة فان الحاجة الى التأويل تمتد أيضاً إلى مجال الواقع الذي يقع خارج ماهو يهودي اسرائيلي في الأصل، أي إلى التاريخ الآشوري، والبابلي، والفارسي، والروماني. ويتحول التأويل بمعنى معين الى منهج عام لإدراك الواقع، أما العالم الغريب الذي يدخل من حين الى آخر جديداً في مجال النظر، والذي يثبت في معظم الأحيان أنه، بالصورة التي يطرح نفسه بها على نحو مباشر، غير مُجْدٍ البتة من أجل الاستعمال ضمن الاطار الديني اليهودي، فلابد من تأويله بحيث يتلاحم مع هذا، ولكن هذا أيضاً يرتد بتأثيره بصورة تكاد تكون دائمة، على الإطار الذي يحتاج الى التوسيع والتعديل، وقد حدثت عملية التأويل الأكثر تأثيراً من هذا النوع في القرون الأولى من المسيحية، نتيجة لتبشير الوثنيين، عن طريق بولس وآباء الكنيسة، فقد قبلوا تأويل مُجْمَل الأثر المنقول- اليهودي إلى سلسلة من أشكال الإرهاصات الدالة على ظهور المسيح وأشاروا الى مكان الامبراطورية الرومانية ضمن المخطط المقدس الرباني، وإذاً فبينما كان واقع العهد القديم يظهر من ناحية حقيقة كاملة مع دعوى الحق في السيادة المطلقة، كانت هذه الدعوى ذاتها تضطره الى تغيير تأويلي دائم لمضمونه الخاص، ويعيش هذا طوال قرون في تطور متواصل مضطرب، في حياة البشر في أوروبا.

على أن دعوى الحق التاريخية العالمية، والعلاقة التي تبعث على الضيق دائما وتتجلى على الدوام في ألوان من الصراع، بآله واحد خفي، وظاهرمع ذلك، يوجه دفة تاريخ العالم واعداً ومُطالِباً، هذه الدعوى تضفي على قصص العهد القديم منظوراً مختلفاً كل الاختلاف عما يمكن أن تتمتع به قصص هومير، فالعهد القديم يعد في تركيبه أقل وحدة الى حد لايقبل المقارنة، من القصائد الهوميرية. وهو مؤلف

من تجميع لقطع متفرقة بصورة أكثر لفتاً للنظر الى حد بعيد- ولكن القطـع المتفرقـة تدخل جميعاً في سياق تاريخي عالمي ومفسر لتاريخ العالم، ومهما ظلت هناك عناصر متفرقة لاتقبل الاندماج بصورة مباشرة فان التأويل يشملها مع ذلك، وهكذا يشـعر القارئ في كل لحظة بالمنظور الديني-التـاريخي العـالمي الـذي يضفـي على القصـص المتفرقة مغزاها الإجمالي وهدفها الإجمالي،وبقدرما تعد القصص ومجموعات القصـص أكثر تفرقاً وأقل ترابطاً أفقياً في ورود بعضها الى جانب بعض، مـن قصـص الإليـاذة والأوذيسا، يكون ترابطها العمودي المشترك الذي يضمها جميعـاً تحت رمـز واحـد، والذي يفتقد كل الافتقاد عند هومير، أشـد قـوة، ففـي كـل شـخصية منفـردة مـن الشـخصيات الكـبرى في العهـد القديـم، مـن آدم الى الأنبيـاء، تتجسـد لحظـة مـن الارتباط العمودي المذكور، وذلك أن الله اصطفى هـذه الشـخصيات وصاغهـا مـن أجل غرض تجسيد جوهره وإرادته- ومع ذلك فالاصطفاء والصياغة لايتزامنان، لأن الأخيرة تتم بصورة تدريجية وبطريقة تاريخية، أثناء الحياة الأرضيــة للـذي وقـع عليـه الاختيار، أما كيف يحدث هذا، وأية محن رهيبة تقتضيها مثل هذه الصياغـة، فذلـك مايراه المرء من خلال قصتنا عن تضحية ابراهيم ومن أجل ذلك فإن مما يبعـث علـى التأثر أن الشخصيات الكبرى في العهـد القديـم أكـثر تطـوراً الى حـد بعيـد، وأكـثر تحملا لعبء قصة حياة الأبطال الخاصة، وأكثر تميزاً فرديـاً مـن الأبطـال الهومـيريين. فـأخيل وأوديسـويس يوصفـان أروع مـا يكـون الوصـف بالكلمـات ذات الصياغـة الجميلة والنعوت تلتصق بهما، وعواطفهما تتجلى كاملـة في أحاديثهمـا ولفتاتهمـا، ولكن ليس لهما تطور، كما أن جانب قصة الحياة عندهما محدد بوضوح، والأبطـال الهوميريون يبلغ من ضآلة عرضهم في نشوئهم وتبدلهم أنهـم يبـدون علـى الأغلـب- (نسطور، أجاممنون:أخيل)، في عمر محدد بصورة مسبقة، وحتـى أوديسـويس الـذي يُقدِّم، عن طريق انقضاء الزمن الطويل، والأحداث الكثيرة الواقعة فيـه، قـدراً كبـيراً من الحافز الى التطور في سيرة الحياة، يكاد لايكشف عن شـيء مـن ذلـك، وبـالطبع فقد كان تيليماخ قـد ترعـرع في هـذه الأثنـاء، مثلمـا يتحـول كـل طفـل الى فتـى، وكذلك يجري سـرد طفولـة أوديسـويس وفـترة فتوتـه الأولى، بأسـلوب رعـوي، في الاستطراد الخاص بالندبة، ولكن بينيلوبي نفسها قلما تغيرت في السنوات العشـرين.

أما أوديسويس ذاته فيجري إخفاء الشيخوخة الجسدية البحتة عنده بالتدخل المتواتر من قبل أثينا التي تدعه يظهر شيخاً أو شاباً حسبما يقتضي الوضع في كل وقت من الأوقات. وأما ما يتخطى الجسدي فلا ترد حتى الإشارة الى شيء منه البتة، وفي الأساس يعد أوديسويس لدى عودته الى الوطن هو بالذات تماماً ذلك الذي غادر أتيكا قبل عقدين من الزمان، ولكن أي طريق وأي مصير هذا الذي يقع بين يعقوب الذي ظفر ببركة المولود الأول والشيخ الذي مزق أوصال ابنه الأثير حيوان متوحش-بين داوود العازف على المزمار الذي تلاحقه الكراهية المتصلة بالحب من جانب سيده، والملك الشيخ الذي تحيط به المؤامرات العاصفة، والذي تدفئه في مخيمه أبيزاج(*) السونيميّة من دون أن يعرفها! على أن الإنسان الشيخ الذي نعرف لديه كيف أصبح على ما أصبح عليه، هو أشد تأثيراً، وأشد خصوصية من الفتى، ذلك لأن البشر لايتمايزون الى درجة الخصوصية الكاملة إلا مع انقضاء حياة حافلة بالأحداث، وهذا الجانب المتعلق بسير الأشخاص يقدمه العهد القديم في صورة صياغة أولئك المختارين من قبل الرب لدور أنموذجي، وحين ينؤوون بعبء تطورهم ويشيخون الى درجة الانحلال، يكشفون عن تميز فردي يعد غريباً كل الغرابة عن البطل الهوميري، فهذا البطل لايستطيع الزمن أن يتلبّسه إلا من حيث الظاهر البحت، شيئاً ما، وحتى هذا لايُعْرَض إلا أقل عرض ممكن، على حين تكون شخصيات العهد القديم أبداً في قبضة الرب الذي لم يخلقها ويصطفِها فحسب، بل يتابع التكوين فيها على الدوام إذ يهصُرها ويعجنها من دون ان يفسد جوهرها مع ذلك، ويستخرج منها أشكالاً ما كان صباها ليسمح بالتنبؤبها، أما الاحتجاج بأن جانب سيرة الحياة في العهد القديم قد نشأ من وجوه عديدة عن طريق النشوء المشترك بين شخصيات اسطورية متباينة، فلا يعنينا، لأن هذا النشوء المشترك هو من مقتضيات نشوء النص، وما أكثر ما يكون نطاق مصيرها أوسع مما هو لدى الأبطال الهوميريين، ذلك لأنهم حملة الإرادة الالهية ومع ذلك فهم عرضة للخطأ، وعرضة

(*) أبيزاج: هي الوصيفة الجميلة العذراء لداوود، وتنتسب إلى سونيم، وهي قرية في المرتفعات الجنوبية من جبل الشيخ.

للشقاء والهوان—وفي غمرة الشقاء والهوان يتجلى من خلال عملهم وأحاديثهم جلال الرب، فلا يكاد يوجد واحد بينهم لم يقع، مثل آدم، في أدنى درجات الهوان—ولا أحد لم يشرف بالصحبة الشخصية والوحي الشخصي للرب. فالهوان والسمو يذهبان الى مدى أعمق وأسمى كثيراً مما لدى هومير، وهما يتلازمان تلازماً مبدئياً، فالمتسول المسكين أوديسويس ليس إلا متنكراً، ولكن آدم منبوذ تماماً بالفعل، ويعقوب طريد حقاً، ويوسف في الجب حقاً، ثم هو عبد يباع ويُشترى، ولكن عظمتهم المتمثلة في ارتقائهم من الهوان قريبة مما يتخطى الإنساني، وهي صورة عن عظمة الرب، وإن المرء ليحس بلا ريب كيف يترابط اتساع النطاق مع حدة جانب السيرة الشخصية—على أن أقصى الظروف بالذات، وهي تلك الظروف التي نكون فيها مهجورين يائسين أو نكون سعداء مرتفعين فوق كل الحدود، تضفي علينا حينما نتحملها، تميزاً شخصياً يعترف الناس به على أنه نتيجة لتحول خصب ولتطور خصب. وهذا الجانب التطوري يعطي قصص العهد القديم، في كثير جداً من الأحيان وفي كل مكان تقريباً، سمة تاريخية، حتى حينما يتعلق الأمر برواية لحديث أسطوري بحت.

على أن هومير يظل، بمجمل مادته، في الأسطوري، على حين تقترب مادة العهد القديم من التاريخي على نحو مطرد، كلما قطعت القصة شوطاً الى الأمام، فمنذ أقاصيص داوود ترجح كفة الرواية التاريخية، وهناك أيضاً ما يزال قدر كبير من الأسطوري متضمناً، مثل أقاصيص داوود وجليات، مثلاً، ولكن كثيراً منها، بل الأكثر جوهرية فيها، يتألف بلا ريب من أشياء يعرفها الرواة من المعايشة الخاصة أو من الشواهد المباشرة، وعلى هذا يمكن للقارئ الذي يتمتع ببعض الخبرة أن يكتشف الفرق بين الأسطورة والتاريخ بسهولة في معظم الأحوال، وبقدر ما يكون من الصعب، ومما يحتاج الى التأهيل التاريخي الفيلولوجي، أن يميز المرء ضمن الرواية التاريخية بين ما هو حق وما هو زائف، أو ما ألقي الضوء عليه من جهة واحدة، يكون من السهل بوجه عام أن يفرّق المرء بين الأسطورة والتاريخ على الإطلاق، فبنيتهما مختلفة، وحتى حين لا تكشف الأسطورة عن نفسها على الفور عن طريق عناصر العجائبي، وعن طريق تكرار موضوعات معروفة، وعن طريق إهمال الشروط

المكانية والزمانية أو ما شابه ذلك، يظل من الممكن التعرف عليها مع ذلك في معظم الأحيان بسرعة من خلال بنيانها، فهي تجري في انسياب فائق السهولة. فقد أزيل كل ما يسير بطريقة مستعرضة، وكل مقاومة ناجمة عن الاحتكاك، وكل ما عدا ذلك من الأمور الثانوية، مما يتداخل في الأحداث الرئيسية والموضوعات الرئيسية، وكل ما هو متميز، ومبتور، ومتذبذب، مما يعكر صفو المسار الواضح للحدث، والاتجاه البسيط للشخصية في تصرفها. والقصة التي نعايشها أو نطلع عليها من شواهد من عايشوها، تجري على نحو يتسم بطابع أقل وحدة وأحْفَلَ بالتناقض الى حد كبير جداً، وأشد اختلاطاً. وعندما تكون قد أسفرت عن نتائج في مجال معين، عند ذلك فحسب نستطيع أن نرتبها إلى حد ما بالاستعانة بتلك النتائج، وما أكثر ما يغدو النظام الذي نعتقد أننا اكتسبناه على هذا النحو موضوع الشك عندنا من جديد، وما أكثر ما نتساءل، أو لم تُزوِّد بنا النتائج المطروحة الى ترتيب مفرط في البساطة لما حدث في الأصل، أما الأسطورة فترتب المادة بطريقة واضحة وحاسمة، وهي تقتطعها من سياق سائر العالم بحيث لا يستطيع هذا أن يعود الى التدخل المعكّر، وهي لا تعرف إلا أناساً محدودي المعالم دونما لَبْس، رسمت لهم موضوعات قليلة، بسيطة، لاتلحق الضرر بهم في استمرارية شعورهم وسلوكهم. ففي أسطورة الشهيد مثلا يقف مضطهدون عنيدون متعصبون في مواجهة مضْطَهِد عنيد ومتعصب بالقدر ذاته. وإن وضعا معقداً، أي تاريخياً حقا كهذا الذي يوجد فيه (المضطَّهِد) بلينيوس في رسالته المشهورة عن المسيحيين الى تراجان، لايمكن أن يتخذ الأسطورة، وهذه، بعدُ، حالة بسيطة نسبياً، وليفكر المرء في القصة التي نشهدها نحن الآن، فمن ينظر في سلوك الناس الفراديّ، ومجموعات البشر عند ظهور الاشتراكية الوطنية (النازية) في ألمانيا، أو سلوك الشعوب والدول كل على حدة قبل الحرب الحاضرة (١٩٤٢) وأثناءها، فسيشعر كم يصعب تصوير الموضوعات التاريخية على الإطلاق، وكم يمتنع استعمالها من أجل الأسطورة، فالتاريخي يتضمن فيضاً من الموضوعات المتعارضة في كل جانب من جوانبه، وتأرجحاً، وتلمُّساً ينطوي على الالتباس لدى الجماعات، ولا يتهيأ إلا في النادر وضعٌ خالٍ من الالتباس في كل الأحوال، ويمكن وصفه ببساطة نسبية، وهذا أيضاً يتدرج من وجوه عديدة بصورة خفّية، بل يكاد

يكون بُعْدُه عن الالتباس معرضاً للخطر دائماً. وبالقياس الى كل المشتركين تعد الموضوعات كثيرة الطبقات بحيث لا تتولد شعارات الدعاية إلا عن طريق التبسيط المتناهي في بدائيته -وذلك ما ينجم عنه أن الصديق والعدو- يستطيعان استعمال الشعارات ذاتها ويبلغ من صعوبة كتابة التاريخ أن معظم المؤرخين يضطرون الى تقديم تنازلات لصالح تقنية الأسطورة.

ومن الواضح أن قسماً كبيراً من سفري صموئيل يتضمن التاريخ وليس الأسطورة. وفي تذمُّر أبشالوم مثلاً، أو في المشاهد من الأيام الأخيرة في حياة داوود، بات المتناقض والمتقاطع في الموضوعات، في التفاصيل وفي مجمل المسرحية، متجسداً الى درجة لايمكن عندها الشك فيما هو تاريخي في الرواية. أما إلى أي مدىً يمكن أن تكون الأحداث قد تعرضت للتشويه مثلا من ناحية التحيُّز في هذا الصدد فتلك مسألة أخرى لا تشغلنا هنا، وعلى كل حال فهنا يبدأ الانتقال من الأسطوري في الرواية التاريخية، ويبدأ هذا الأخير الذي يفتقدكل الافتقاد في القصائد الهوميرية. والآن يعد أولئك الذين كتبوا الأقسام التاريخية من سفري صموئيل، من وجوه عديدة، هم أنفسهم الذين قاموا بتحرير الأساطير الأقدم أيضاً، وعلى كل حال فلم يكن يدفعهم فهمهم الديني للإنسان في التاريخ، وهو الذي حاولنا آنفا أن نصفه، الى التبسيط الأسطوري للحدث بحال من الأحوال، وعلى هذا فليس إلاَّ طبيعياً أن تتجلى أيضاً في القطع الأسطورية من العهد القديم بنية تاريخية، ومن البدهي أن ذلك ليس بمعنى أن رواية الحديث كانت تمتحن مصداقيتها بالطريقة النقدية العلمية، بل بمجرد الأسلوب الذي لايسود به،في العالم الأسطوري للعهد القديم، الميلُ الى المواءمة الممهدة للحدث والى تبسيط الموضوعات، والى التحديد السكوني للشخصيات كما تتميز ببنيتها الأسطورية، تحديداً يتجنب الصراع والتذبذب والتطور، فإبراهيم أو يعقوب، أو حتى موسى، يحدثون أثراً ملموساً بصورة أكبر، وأقرب، وألصق بالتاريخ، من شخصيات العالم الهوميري، ولايرجع ذلك إلى أنهم موصوفون وصفاً أفضل من الناحية الحسية أو نحو ذلك -فالحال على النقيض من ذلك-بل لأن تعدد الجوانب المختلط والمتعارض، والمفعم بالعوائق في الجانب الداخلي والخارجي من الحدث، وهو التعدد الذي يكشف عن التاريخ الحق، لايمَّحى في تصويره، بل يظل بعدُ محفوظاً بجلاء، وهذا يكمن

بادىء ذي بدء في الفهم اليهودي للإنسان، ولكنه يكمن بلا ريب أيضـاً في أن المحررين لم يكونوا شعراء أساطير بل كانوا مؤرخي،ن كان تصورهم لبنية الحياة الإنسانية مدربـاً على الجانب التاريخي، وفي هذا الصدد يتضح أيضاً وضوحاً شـديداً كيـف لم يكـن مـن الممكـن مطلقا، نتيجة لوحدة البنيان العمودي - الديني نشوء فصل واع بين الأنواع الأدبيـة، فهـي تعود جميعاً الى النظام الإجمالي ذاته، أمّا لم يكن من الممكن أن يُسـلَك في هـذا، عـن طريـق التأويل على الأقل، فلم يكن له محل على الإطلاق، وهنا يهمنا قبل كل شيء، مسألة كيف ينتقل الأسطوري، في أقاصيص داوود، غير ملاحَظ، إلى التاريخي، ولاّ يتم التعرف عليه إلا مـع النقـد العلمـي اللاحـق، وكيـف يتـم، حتـى في الأسـطوري، تنـاول مشـكلة الـترتيب والتأويل للحدث الإنساني بحماسة، وهي مشكلة تنسف إطار كتابة التاريخ وتضخمه تماما متدخلة في التنبؤ، وهكذا يبرز العهد القديم بمقدار ما يتناول الحدث الإنسـاني، مـن خـلال مجالات ثلاثة: الأسطورة، والرواية التاريخية، واللاهوت التاريخي التأويلي.

ويتعلق بما عرضناه للتو أن النص اليوناني يبدو أيضاً أكثر محدودية وسكونية بالنظر الى دائرة الأشخاص القائمين بالتصرف وحركتهم السياسية. ففي حادثة التعـرف الـتي انطلقنـا منها، تظهر فضلاّ عن أوديسويس وبينيلوبي، القَيِّمـةُ أويريكلايـا، وهـي أمـة اشـتراها والـد أوديسويس،ليرتيس فيما سلف،وقد أنفقـت مثـل أويمـايوس، راعـي الخنزيرات، حياتهـا في خدمة العائلة الليرتيادية، وهي كذلك مثل أويمايوس، وثيقة الارتباط بمصيرهـا، وهـي تحـب تلك العائلة، وتشاطرها المصالح والمشاعر، ولكن ليس لها حياة خاصة ولا مشـاعر خاصـة، وليس لها إلاّ حياة أسيادها، وكذلك ماعاد أويماريوس، على الرغم من أنه مازال يذكر، أنه ولد حراً، بل من بيت نبيل (اذا اختطف وهو طفل) من حيث يفتقـر الى الحيـاة الخاصـة مـن الوجهة العملية فحسب، بل من حيـث أحاسيسـه أيضـاً، فهـو مرتبـط بحيـاة أسياده، كـل الارتباط، ولكن هاتين الشخصيتين هما الوحيدتـان اللتـان يبعـث لنـا هومـير فيهمـا الحيـاة واللتان من حيث الى طبقة السادة. وفي هذا الصدد يعي المرء أن الحياة في القصائد الهوميريـة لاتجري إلا في طبقة السادة-أما من يتابع الحياة مـن بعـدُ، فليـس لـه مـن ذلـك إلا نصيـب الخادم، على أن طبقة السادة تقوم على السلطة الأبوية بدرجة قوية، وهي ذاتهـا تـأتلف الى حد بعيد مع وجوه النشاط اليومي في الحياة الاقتصادية، بحيث ينسى المرء من حين الى آخر

ما هو ثابت فيها، ولكن ما من شك في أنها تتسم على نحو لاتخطئه العين، بنوع من الارستقراطية الإقطاعية التي يقسم رجالها حياتهم بين القتال والصيد ومداولات السوق والمآدب، على حين تشرف السيدات في المنزل على الخادمات، ويعد هذا العالم، من حيث كونه تركيباً اجتماعياً، عديم الحركة تماماً، أما ضروب القتال فلم تكن تدور إلاّ بين مجموعتين مختلفتين من طبقات السادة، وأما من الأسفل فلم يكن يخرج شيء، وحتى حينما ينظر المرء الى الأحداث في النشيد الثاني من الإلياذة التي تنتهي بحكاية تيريست، على أنها حركة شعبية. وأنا أشك في أن المرء يستطيع أن يفعل هذا بالمعنى السوسيولوجي، وذلك لأن المسألة تتعلق بمحاربين هم أهل للمشورة، أي بأناس هم أعضاء في طبقة السادة وإن كانوا الأقلّ عدداً، فإن هذه الأحداث لاتكشف إلا عن انعدام الاستقلالية والعجز عن المبادرات الخاصة لدى الشعب المحتشد، وفي أقاصيص الآباء في العهد القديم يسود على النحو ذاته الدستور الأبوي، ولكن لما كانت المسألة تتعلق برؤساء قبائل فرادى، من البدو أو أنصاف البدو فإن الصورة الاجتماعية تحدث انطباعاً مؤداه أنها أقل ثباتاً الى حد بعيد. فالمرء لايحس بتكوين الطبقات، وبمجرد أن يظهر الشعب ظهوراً كاملاً، أي منذ الخروج من مصر، يمكن الإحساس به على الدوام في حركته، وكثيراً ما يغلي مضطرباً، ويتدخل في الأحداث سواء بمجموعه أم في جماعات متفرقة أم في صورة أشخاص بارزين، ويبدوا أن أصول التنبوء تكمن في عفوية الشعب الدينية-السياسية، التي لاتقبل الكبح والمرء يخرج بانطباع مؤداه أن حركة الأعماق عند الشعب في إسرائيل ويهوذا لابد أنها كانت من طراز مختلف تماماًوكانت أساسية بدرجة أكبر الى حد بعيد منها في الديمقراطيات القديمة اللاحقة.

وأخيراً فهناك فرق هام أخير يتعلق بالتاريخية الأعمق والإثارة الاجتماعية الأعمق في نصوص العهد القديم: وهو أن من الممكن أن يستخلص منها مفهوم عن الأسلوب الرفيع وعن السامي يختلف عن مفهوم هومير، وهذا لايتهيب في الحقيقة على الإطلاق من أن يدع اليومي-الواقعي يدخل مجال المأساوي- السامي- فمثل هذا التهيب غريب عن أسلوبه ولا يمكن أن يأتلف معه، وإن المرء ليرى هذا في حكايتنا عن الندبة مثلما أُدْخِل مشهد غسل القدم المنزلي المكتمل الرسم بصورة وادعة، في نسيج الحدث الكبير، الخطير، السامي،

الخاص بالعودة إلى الديار، فهو ما يزال بعيداً بعداً شاسعاً عن تلك القاعدة الخاصة بـالفصل بين الأسلوبين التي فرضت نفسها فيما بعد على نطاق عـام تقريبـاً، وهـي أنـه لايمكـن أن يأتلف الرسم الواقعي للحياة اليومية مع السامي، و أنه لايجد مكانه إلا في الهزلي، وعلى كل حال فذلك ممكن في الرعوي، إذ كان معتنىً بأسلوبه،ومع ذلك فهو أقرب اليها من العهـد القديم. ذلك لأن الأحداث الكبـيرة والسـامية تحـدث في القصـائد الهوميرية بصـورة أكـثر حصراً الى حد بعيد وعلى نحولا تخطئه العين، بين أتباع طبقة السادة، وهؤلاء أكـثر سـلامة وامتناعاً على الأذى الى حد بعيد في جلالهم البطولي من شخصيات العهد القديم التي يمكن أن تسقط على جلال مكانتها سقوطاً أعمق الى حد بعيد- وليفكر المرء في مَثَل آدم ونوح، وداوود وأيوب- وأخيراً تظل الواقعية المنزلية، تتمثل في تصوير الحياة اليومية، وهـي تتمثـل عند هومير في السلمي - الرعويّ على حـين يتشـكل المأسـاوي والاشـكاليّ في المـنزلي وفي اليومي مباشرة، ومنذ البداية،في أقاصيص العهد القديم. فإن أحداثاً كتلـك الـتي بـين قـابيل وهابيل وبين نوح وأولاده، وبين ابراهيم وسارة وهـاجر، وبـين ريبكـا ويعقـوب وعيصـو، وهكذا دواليك.. ليس من الممكن تصورها في الأسلوب الهوميري، وهذا ينجـم عـن مجـرد الأسلوب المختلف كل الاختلاف في تكوين الصراع. وفي أقاصيص العهد القديـم يتعـرض هدوء الحدث اليومي في البيت وفي الحقول ومع القطعان، لتقويض أسسه علـى الـدوام عـن طريق الحسد بسبب الاصطفاء والوعد بالانعام، وتنجـم تعقيـدات كـانت خليقـة أن تجعـل البطل الهوميري يسـتعصي علـى الفهـم تمامـاً، إذ تمـس الحاجـة عنـد هـذا الى أرضيـة صلبـة محسوسة قابلة للتعبير عنها بوضوح لكي ينشأ الصراع والعداوة، وهما يحدثـان آثارهمـا في المنازعات الحرة بينما تؤدي الغيرة الكامنة أبداً عند هؤلاء، وارتباط الاقتصـادي بـالروحي، وإنعام الأب بالإنعام الرباني، إلى إشراب الحياة اليومية بمادة النزاع وإلى تسـميمها في كثـير من الأحيان، على أن الأثر الجليل للرب يتدخل هنا في اليومي تدخـلا عميقـا بحيـث يكـون كل من المجالين، السامي، واليومي، لاغير منفصلين في الواقع فحسب، بل لايقبلان الفصـل من حيث المبدأ.

لقد قارنا كلا النصين، وألحقنا بذلك كلا نوعي الأسلوبين اللذين يجسدانهما لنخـرج بنقطة انطلاق لمحاولات في التصوير الأدبي الواقعي في الثقافة الأوروبية.

فالأسلوبان كلاهما يمثلان أنموذجين أساسيين، في تعارضهما: فعلى احد الجانبين وصف مكتمل الصياغة، وإضاءة متماثلة، وتلاحم لاثغرة فيه، وتعبير حر طليق وتقدم الى صدارة المسرح، ووضوح، ومحدودية في المتطور تاريخيا وفي المنطوي على الإشكال إنسانياً، وعلى الجانب الآخر إبرازٌ لبعض الأقسام وتعتيم على البعض الآخر،- وتقطُّع وتأثير إيحائي لما لم يجر النطق به، واحتجاب، والتباس، وحاجة الى التأويل،- ودعوى الحق في التاريخية العالمية، وصياغة التصور الخاص بالصيرورة التاريخية وتعميق الإشكالي.

والحق أن الواقعية الهوميرية لايمكن مضاهاتها بالعهد القديم الكلاسيكي مطلقاً، ذلك لأن الانفصال الأسلوبي الذي تكّون في مرحلة لاحقة فحسب لم يكن يسمح، في إطار السامي بوصف متمهل الى هذا الحد للحياة اليومية، و لم يكن هناك مجال لذلك في الحقيقة في التراجيديا، ثم إن الثقافة الاغريقية سرعان ما التقت بظاهرات النشوء التاريخي وتعدد مستويات الإشكالية البشرية وتلاءمت معها بذلك على طريقتها، وأخيراً يضاف الى ذلك في الواقعية الرومانية طرق خصوصية في الفهم، وسوف نعرض للتغيرات اللاحقة في التصوير القديم للواقع، بالتفصيل، حيثما تقتضي ذلك المناسبة.وعلى الإجمال فقد ظلت، النزعات الأساسية في الأسلوب الهوميري، التي حاولنا أن نستخلصها، فعالة وحاسمة على الرغم من ذلك حتى المرحلة المتأخرة من العصر القديم.

ولما كنا قد اتخذنا كلا الأسلوبين، الأسلوب الهوميري، وأسلوب العهد القديم نقطتي انطلاق، فقد اتخذنا هما نقطتين جاهزتين كما تتجليان في النصوص، وقد صرفنا النظر عن كل ما يتصل بأصولهما، ولذلك ضربنا صفحا عن مسألة هل تعود خصوصيتهما إليهما في الأصل، أم يجب ارجاعها كليا أو جزئياً الى مؤثرات أجنبية، وما هي تلك المؤثرات. وفي إطار مقصدنا لاتعد مراعاة هذه المسألة مطلوبة، لأن كلا الأسلوبين مارسا تأثيرهما الانشائي على التصوير الأوروبي للواقع على النحو الذي كانا قد تشكلا به في صور مكتملة في العصر الأول.

٢- فورتوناتا

Fortunata

Non potui amplius quicquam gustare, sed conversus ad eum, ut quam plurima exciperem, longe accersere fabulas coepi sciscitarique, quae esset mulier illa, quae illuc discurreret. Uxor, inquit, Trimalchionis, Fortunata appellatur, quae nummos modio metitur. Et modo, modo quid fuit? Ignoscet mihi genius tuus, noluisses de manu illius panem accipere. Nunc, nec quid nec quare, in caelum abiit et Trimalchionis topanta est. Ad summam, mero meridie si dixerit illi tenebras esse, credet. Ipse nescit quid habeat, adeo saplutus est; sed haec lupatria providet omnia et ubi non putes. Est sicca, sobria, bonorum consiliorum, est tamen malae linguae, pica pulvinaris. Quem amat, amat; quem non amat, non amat. Ipse Trimalchio fundos habet qua milvi volant, nummorum nummos. Argentum in ostiarii illius cella plus iacet quam quisquam in fortunis habet. Familia vero babae babae, non mehercules puto decumam partem esse quae dominum suum noverit. Ad summam, quemvis ex istis babaecalis in rutae folium coniciet. Nec est quod putes illum quicquam emere. Omnia domi nascuntur : lana, credrae, piper, lacte gallinaceum si quaesieris, invenies. Ad summam, parum illi bona lana nascebatur; arietes a Tarento emit, et eos culavit in gregem... Vides tot culcitras : nulla non aut cochyliatum aut coccineum tomentum habet. Tanta est animi beatitudo. Reliquos autem collibertos eius cave contemnas; valde succossi sunt. Vides illum qui in imo imus recumbit; hodie sua octingenta possidet. De nihilo crevit. Modo solebat collo suo ligna portare. Sed quomodo dicunt – ego nihil scio, sed audivi – quom Incuboni pilleum rapuisset, thesaurum invenit. Ego nemini invideo, si quid deus dedit. Est tamen subalapo et non vult sibi male. Itaque proxime casam hoc titulo proscripsit : C. Pompeius Diogenes ex Calendis Iuliis cenaculum locat; ipse enim domum emit. Quid ille qui libertini loco iacet, quam bene se habuit! Non impropero illi. Sestertium suum vidit decies, sed male vacillavit. Non puto illum capillos liberos habere...

هذه الفقرة تعود الى رواية بترونيوس التي لم يبق منها محفوظاً بصورة كاملة إلاحكاية هي المأدبة عند المولى العتيق(*) الغني، تريما لشيو، والمطبوع هنا هو الفصل (٣٧) وقسم من الفصل (٣٨)، الراوية، إنكولبيوس يسأل أثناء المأدبة، جار المائدة عمَّن تكون السيدة التي تغدو وتروح في القاعة، ويتلقى جوابا أحاول أن أعبر عنه بالألمانية(**) فيما يلي تعبيراً أميناً للأسلوب قدر الإمكان:

هذه فورتوناتا، عقلة تريما لشيو التي تكيل المال بالمِكْتَل(***)، وما هو تصورك لما كانت عليه حالها من قبل؟ لاتحملَنَّ هذا مني على محمل السوء، فما كنتَ لتلقى من يديها كسرة من الخبز، أما الآن فقد باتت ترتع في الفردوس، هكذا مرة واحدة، وهي بالقياس إلى تريمالشيو كل ما يملك، وعلى هذا فأنا أقول لك، إن هذه لوقالت له في الظهيرة الساطعة إن الدنيا ظلام لصدق ذلك، وهو لايعرف البتة كم يملك،فماله كالتراب، أما هي، هذه الفاجرة، فتنتبه حتى حيث لايتوقع المرء منها ذلك البتة، وهي لاتشرب،كما أنها مقتصدة، وتعرف دائماً ما تصنع، على أنها مع ذلك عّيابة، بل غراب البين الحقيقي، وإذا أحبت أحداً كان عندها محبوباً من كل جوانبه وإذا كرهته كان عندها مكروهاً من كل جوانبه، ويملك تريما لشيو من العقارات قدر ما تبلغ الصقور بطيرانها، ملايين لاتحصى، بل إن في قبو بوّابه من المال مايربو على ما يملك الآخرون من الثروة على الإطلاق. أما بمجموع الرقيق فاني لاأعتقد أن سيده يحظى برؤية حتى عُشْره، ولكني أقول لك إن كل واحد من الفضوليين هنا بجانبه يمكنه أن يحمل عصاه ويرحل ولاتصدقن أن هذا الرجل محتاج الى شراء أي شيء: فكل شيء من انتاجه الخاص: من الصوف والشمع والفلفل ولو أردت لبن الدجاج لكان حاضرا هنا. وحين لم يكن لديه ما يكفي من إنتاجه الخاص من الصوف الجيد اشترى كباشا من نارانتو ودفع بها الى قطعانه... وأنت ترى كم يوجد هنا. من الوسائد وليس فيها ما لم يُحْشَ بالصوف القرمزي: ومن هناتستطيع أن ترى مقدار سعادة هذا الرجل وكذلك فان رفاقه العتقاء

(*) هو العبد الذي أعتقه سيده.

(**)ورد هذا النص في الاصل باللاتينية مع ترجمته إلى الألمانية.

(***) المكتل: الزنبيل.

لايستهان بهم، فأموالهم في طمأنينة وأمان، ألا ترى الأخير هنا من الخلف؟ فإن لهذا اليومَ ثمانمائة ألف؟ وقد بدأ بلا شيء، ولمّا ينقض وقت طويل منذ أن كان يسحب الحطب، ولكنه، فيما يروي الناس- ولست أعرف ذلك إلا من طريق السماع- قلب لعفريت من العفاريت قبعته، ثم عثر على كنز، كلا فما أنا بالحاسد، إذا ما وهب الله ذلك لامرئ، -وهو آخر الأمر عتيق لتوه فحسب، وما زال ينطوي على أفكار جنونية(؟). وقد عرض مؤخراً في إعلان مسكنه للايجار: «بومبيوس ديوجينيس يؤجر مسكنه في ١ تموز، وذلك انه اشترى بيتاً (وربما كان مسكناً فخماً أيضاً)، وهذا هنا في مكان العتيق، ما أحسن ما سارت أموره من قبل، ولست أريد أن أقول شيئاً سيئاً عنه فقد كان لديه ذات مرة مليون، ولكن الأمور سارت عُرْجاً بعد ذلك، أما الآن فما عاد ينتسب إليه، فيما أعتقد، حتى الشعر الذي على رأسه..

وإذاً فالجواب الذي يمضي على الشاكلة ذاتها حينا آخر من الزمان بات مفصلاً حقاً، فليست السيدة التي سأل عنها إنكولبيوس هي وحدها التي تناولها الحديث، بل هناك أيضاً المضيف وأضياف آخرون، وفوق هذا يصف المتحدث نفسه ذاتها - فلغته ومقاييس التقييم التي يطبقها تعطي صورة عن شخصيته، أما اللغة فهي اللغة العادية بل اللهجة المهنية المطاطة الى حد ما، عند رجل الأعمال غير المثقف في المدينة، وهي الملآى بالرواسم (الكليشهات)، (تكيل المال بالمكتل، لاتحمل هذا مني على محمل السوء، ما كنتَ لتلقى من يديها كسرة من الخبز، ترتع في الفردوس، هي كل ما يملك، وعلى هذا فأنا أقول لك- ويكاد المرء يضطر الى نقل كل شيء)، وهي تتلى بتلك اللهجة المتفائلة الحية التي تعبر مع ذلك عن عواطف مبتذلة: الدهشة، والإعجاب، والتوكيد، وهز الكتف بلا مبالاة* والتعاظم وعلى الجملة، فهذه الحكايات الممتعة الى حد كبير كما تسمى بعيد ذلك، تعبّر على نحوٍ لا تخطئه العين عما هي عليه، أي أنها هذر، على الرغم من أن جزءاً غير قليل من مضمونها قد يكون صحيحاً، وهي تكشف في الوقت ذاته عمن يكون الرجل الذي ينطق بها، أي أنه امرؤ منسجم كل الانسجام مع الوسط الذي يصفه، وبذلك تشهد أيضاً مقاييسه التقييمية، ذلك لأن من البدهي تماماً أن كون الثروة هي أسمى ألوان المتاع، وكلما ازدادت كان ذلك أفضل، هوالقناعة التي تكمن في أساس

كل كلماته (ومن هنا تستطيع أن ترى مقدار سعادة هذا الرجل) وأن ألوان المتاع في الحياة ليست شيئاً آخر سوى الفيض من السلع ذات المواصفات الأفضل والاستمتاع الأعم بها، وأن كل انسان يتصرف ببدهية كاملة، بهذا المعنى، تبعا لمصلحته المادية، ومع ذلك كله فليس هو ذاته، بلا ريب، إلاّ رجلاً ضئيل الشأن أو متوسطاً يعجب بذوي الثراء العريض إعجاباً صادقاً، وكذلك فالرجل الطيّب لايصف فورتوناتا وتريما لشيو ورفاق مائدتهما فحسب، بل يصف في الوقت ذاته، من دون أن يعرف ذلك، نفسه ذاتها، وهو ينطوي، كما نرى، على وجهة نظر تعد أحادية الجانب الى حد ما، ويتحدث أيضاً حديثاً صادراً عن الشعور ومرتبطاً بالتداعيات أكثر منه منطقياً، ولكنه يتحدث حديثا مفصلاً، ومطواعاً، إن صح التعبير- فهو لايتخذ من قلبه بئراً لدفن الأسرار، ويقول كل ما يتصل بالمسألة، وهو لايدع شيئا في الظلام، بل يفضي بكل ما في نفسه في القيل والقال، ومثلما هو الحال عند هومير، ينسكب ضوء ساطع متماثل فوق البشر والأشياء التي يتناولها، ولديه، مثل هومير، ما يكفي من فراغ الوقت للصياغة المكتملة،وما يقوله فهو صريح واضح،ولايظل ثمة شيء مخبأ في الخلفية من دون أن يقال.

وهناك بالطبع أيضاً فروق هامة في مقابل أسلوب هومير، فالصياغة ذاتية تماماً بادئ ذي بدء، لأن مايعرض علينا ليس شلة تريما لشيو بحكم كونها واقعاً موضوعياً، مثلا، بل صورة ذاتية، على النحو الذي تتجلىٰ به في رأس ذلك المتحدث،جار المائدة، الذي ينتهي هو ذاته الى هذه الشلة أيضاً، فبترونيوس لايقول: هذا كذا وكذا- بل يدع أناً، لاتتطابق معه، ولامع ذلك الراوية المتظاهر إنكولبيوس، تلقي عاكس الضوء في نظرتها على رهط المائدة وتلك عملية فنية الى أقصى الحدود وموافقة لقواعد المنظور، وهو طراز من الانعكاس المزدوج، لاأجرؤ على القول إنها وحيدة في الأدب القديم الباقي، ولكنها مع ذلك نادرة على كل حال، والحق أن القالب الظاهري لهذه العملية المنظورية ليس جديداً بحال من الأحوال، لأن من البدهي أن تتحدث الشخصيات في الأدب القديم، حيثما كانت، عن تجاريبها وانطباعاتها، ولكن هذا إما أن يكون، كما هو الحال في قصص أوديسويس عند الفياقيين، أو إنياس مع ديدو، بمجرد قالب للعرض، ومعالجة موضوعية بصورة مطلقة- وإما أن يتعلق الأمر بموقف شخصية ما تجاه البشر أو الأحداث التي

تصاب من قبلها مباشرة ضمن إطار حدث ما، حيث يكون الذاتي بناء على ذلك أمراً لايمكن تجنبه، كما يكون طبيعيا دونما فن على الإطلاق، وأما هنا فالأمر يتعلق بالذاتية في أكثر أشكالها حدة، وهي الذاتية التي يتم ابرازها بعد عن طريق اللغة الفردية من ناحية، ومن أجل غاية موضوعية من ناحية أخرى، لأن القصد يتجه الى الوصف الموضوعي لرهط المائدة، بمن فيهم المتحدث، بوساطة العملية الجارية على النهج الذاتي، وتؤدي العملية الى وهم من أوهام الحياة أكثر حسية وملموساً بدرجة أعلى. وفي الوقت الذي يصف فيه رفيق المائدة رهط المائدة الذي ينتمي هو ذاته إليه باطناً وظاهراً، يتم تحويل نقطة النظر الى الصورة، وتكتسب هذه عمقاً، ويبدو الضوء منطلقاً بالفعل من أحد أماكنها التي يضاء هذا المكان منها، وليس بغير هذه الطريقة يعمل الكتاب المحدثون، مثل بروست، إلا أنهم أكثر ترابطاً منطقياً ضمن إطار المأساوي والإشكالي أيضاً، وذلك ماسوف نتحدث عنه قريباً، واذاً فعملية بيترون فنية بأعلى المقاييس، ولو أنه لم يكن له أسلاف لكانت هذه عبقرية، فرهط المائدة يقاس بمقاييسه الخاصة، وهذه المقاييس يتم توجيهها بمجرد ذيوعها، ويضاف إلى ذلك أن الجانب الغوغائي عند هؤلاء المحدثي الثراء يسلط عليه الضوء أشد التسليط بمجرد حقيقة أن الحديث يجري عنهم على مائدتهم، هم أنفسهم، بهذه الطريقة، ولا ريب في وجود بوادر لتقنية مماثلة أيضاً في مكان آخر، في أدب الهجاء الساخر في العصر القديم-غير أني لا أعرف مثالاً آخر.

وثمة فرق هام آخر تجاه السبق الهوميرى يتمثل فيمايلي: فمن المهم بوجه خاص عند جار المائدة في وصفه أن يؤكد ماكان عليه كل أولئك القوم فيما سلف، على نقيض ما هم عليه الآن، فهو يقول عن فورتوناتا، ومن قبْل: ماهو تصوُّرك لما كانت عليه حالتها؟ ويقول «لقد بدأ من اللاشيء، وما أحسن ما سارت أموره من قبل» أمام رفيقي المائدة، ولكن هومير يحب، كما لاحظنا من قبل، أن يورد الأصل، والمولد، والتاريخ الأسبق لشخوصه. على أن بياناته من طراز مختلف تماماً، فهي تؤدي بنا إلى المتطور، والمتحول، بل تؤدي، على النقيض من ذلك، الى نقطة استناد صلبة، وذلك أن المستمع اليوناني المدرب على الأسطورة والأنساب ينبغي أن يتعرف على الأصل والعائلة لتلك الشخصية التي يدور الحديث حولها، وعليه أن ينسقها بهذه الطريقة، تماماً مثلما يعرف المرء في

العصر الحديث، في وسط مغلق، أرستقراطي أو بورجوازي قديم، امرءا ظهر حديثاً، عن طريق المعلومات حول أسرة أبيه وأمه، ولايفترض في هذا الصدد إحداث الانطباع الخاص بالتبدل التاريخي بمقدار مايفترض فيه إحداث وهم الأساس الراسخ الذي لايتبدل للنظام الاجتماعي الذي يبدو تبدُّل الشخصيات ومصائرها الشخصية الى جانبه أمراً غير ذى بال نسبياً، غير أن صاحبنا، جار المائدة (وهو يشعر في ذلك، شأنه في كل مايقول، مثلما يشعر نظراؤه على وجه الدقة) يحمل في ذهنه بالفعل، المتبدِّل تاريخياً، أي تبدل الحظوظ. فالعالم عنده في حركة دائبة، وما من شيء يتسم بالأمن، على أن ما يبلغ الذروة في تبدله إنما هو الرفاه والمكانة الاجتماعية قبل كل شيء، فتفكيره التاريخي أحادي الجانب، لأنه يدور حول الاستحواذ على المال، غير أنه أصيل (وكذلك فإن الآخرين من رفاق المائدة أيضاً ما يفتأون يعودون الى التطرق الى الحديث عن تقلبات الحياة) فذهاب الملك وإقباله هو ما يهمه في الوجود، وهو الذي علمه، هو ونظراءه، ألايثقوا بأي ثبات. فمنذ حين كان الواحد منهم مايزال عبداً، وحمالاً وغلاماً مأبوناً- وكان من الممكن منذ حين أن يُجْلَد، ويباع، وينفى - وقد أصبح الواحد منهم مرة واحدة، بحكم كونه من كبار ملاك الأراضي الأغنياء والمضاربين، من أهل الترف المتناهي جنوناً، وقد ينتهي أمر هذا غداً من جديد، ومن البدهي أن يتساءل: ومن قبلُ ماذا تحسبها كانت؟ وليس مايشي به هذا حسداً أو كراهية، بل هذا ليس حسداً وكراهية فحسب-فهو في الأساس طيب القلب تماماً بلاريب- وإنما هو اهتمامه الحقيقي والأعمق، فمن المعروف الآن أن تقلُّب الحظوظ يتبَّوأ مكاناً بالغ الأهمية في الأدب القديم على الإطلاق، وأن الأخلاق الفلسفية مبنية عليه من وجوه عدة، ولكن من الغريب بمافيه الكفاية أنه لايُحْدِث في أماكن أخرى إلا في حالات نادرة، الانطباعَ الخاص بالحياة التاريخية، فهو يظهر إمّا في المأساة، مصيراً مهولاً فريداً، وإما في الملهاة، نتيجة لالتقاء فائق تماماً بين ظروف خصوصية، فسواء أكان الأمر يتعلق بالملك أوديب الذي أصابته اللعنة التي وردت بها النبوءة منذ عهد طويل، وطوّحت به في أشد أشكال البؤس هولاً، أم كان يتعلق بالفتاة البائسة أو العبد، اللذين تبين أنهما الطفلان المخطوفان لرجل ثري، أو المفقودان لديه بعد تحطم سفينة، بحيث يستطيعان على الفور أن يقدما على الزواج الذي يتمنيانه، ففي كلتا الحالتين يحدث شيء خارق للعادة، محضر تحضيراً

خصوصياً، وهو مايخرج عن المسار المعتاد للأشياء، وما لاينتاب إلا واحداً أو قلائل، على حين يبدو سائر العالم مستمراً في سكونه، وكأنه يقف موقف المتفرج من الحدث الخارق للعادة، وفي الفن الأدبي القائم على المحاكاة في العصر القديم يكاد تقلب الحظوظ يتخذ دائماً صورة المقتحم من الخارج في مجال محدد، لا صورة المصير الناجم عن الحركة الداخلية للعالم التاريخي، على حين يضع أدب الحكم ذو الفلسفة الشعبية تقلّب الحظوظ نصب عينيه بالطبع عند كل امرئ، وفي كل وضع، ولكنه يؤدي هذا في صورة نظرية فحسب، على أن التأملات الحكمية في تقلّب صروف الدنيا توجد أيضاً في مأدبة تريمالشيو بتواتر كبير، ومن ناحية أخرى يظل يكمن في الإشارة الى الروح الشريرة التي تلم بالنيام (ص٣٢ أو Incubs٣٣) عند جار المائدة شيء من الميل الى إرادة نسبة تقلب الحظوظ الى تدخلات خاصة من الخارج، ولكن السائد في عمل بترونيوس إنما هو بلا ريب تلك النظرة الدنيوية-العملية الى أقصى الحدود، والتي تعد بناء على ذلك تاريخية داخلية، الى تقلبات المصائر-وبأقصى الطرق الدنيوية العملية يتحدث تريمالشيو عن نشوء ثروته، وكذلك يوجد شيء من هذا القبيل في أماكن أخرى، ولكن المتسلسل هو الذي يحدث هنا الانطباع التاريخي الداخلي قبل كل شيء، فليس هناك واحد أو قلائل يتعرضون لمصير فريد خارق للعادة على حين يلازم سائر العالم السكون بل هناك في حديث جار المائدة وحده أربع شخصيات تعيش جميعاً في الأجواء ذاتها - وتخضع جميعاً لطراز واحد من مطاردة الحظوظ المتقلبة، ويكون لها جميعاً في الحقيقة مصير متماثل، ومع ذلك فهو متباين عند كل واحد، وهو مع كل حركيّته مألوف، بل عادي الى أقصى الحدود - ووراء الشخصيات الأربع الموصوفة يرى المرء مجمل حلقة المائدة التي يستطيع المرء أن يتكهن عندها أن كلاً من أعضائها يعيش حياة مماثلة ويمكن وصفها بطريقة مماثلة -ووراء ذلك، مرة أخرى، يتصور الخيال عالماً كاملاً من الحيوات المماثلة بحيث تنشأ صورة اقتصادية - اجتماعية تتسم بالحيوية الى أقصى الحدود، ومَدٌّ وَجزر مندفع من الداخل أبداً عند الراكضين الى اقتناص الثروة ولذائذ الحياة الغبية، ومن اليسير أن نفهم أن مجتمعاً من رجال الأعمال ذوي الأصل المتناهي في ضَعَته يتلاءم كل التلاؤم مع هذه الطريقة في العرض، ومع هذه النظرة الى الأشياء، ففيها ينعكس مّدُّ الحدث وَجَزْره أكثر مايكون الانعكاس وضوحاً من دون أن يتوازن معها، في الكفة الأخرى،

أي شيء صلب، لأنها لاتملك تقليداً موروثاً من الداخل ولا مستنداً في الخارج، وهي لاتعد شيئاً من دون المال، ولايكاد يوجد بهذا المعنى أثر في الأدب القديم عرض هذه الحركة التاريخية بمثل هذه القوة.

وهنا نصل الى فرق ثالث هو الأهم بلا ريب، حيال الأسلوب الهوميري، والى الخصوصية الأهم بلا ريب في المأدبة البترونية: وذلك أنها تقع من التصور الحديث لطريقة العرض الواقعي موقعاً أقرب مما بقي لنا من العصر القديم سواها، وذلك في الحقيقة ليس بسبب انحطاط المادة المبتذل في المقام الأول، بل بسبب التحديد الدقيق والخارج كل الخروج عن القواعد، للوسط الاجتماعي، فالبشر المجتمعون عند تريمالشيو محدثو نعمة عتقاء من الجنوب الإيطالي في القرن الأول، ولهم نظراتهم، وهم يتحدثون بلغتهم دونما تزويق أدبي، وهذا ما لايكاد المرء يجده في مكان آخر، فالملهاة تقدم الوسط الاجتماعي بطريقة أكثر عموماً الى حد بعيد، وأكثر نمطية (schematisch ص٣٤) وأكثر ابتعاداً عن التحديد المكاني والزماني، وقلما تظهر بوادر للغة الفردية عند الشخصيات، وفي الهجاء يتبقى بلا ريب بعض الأشياء الدالة على الاتجاه ذاته، ومع ذلك فليس العرض مبنياً على اتساع النطاق الى هذا الحد، بل هو أقرب الى أن يكون أخلاقياً، ومنصرفاً الى نقد أية صفة كانت من الصفات المرذولة أو المضحكة، أما الرواية، آخر الأمر، أي القصة الميليزية[1]، التي ينتمي عمل بترونيوس اليها أيضاً بلا ريب، فهي في الآثار والشذرات المتبقية لنا منها، فيما عدا ذلك، مفعمة بالأشياء السحرية، والمغامرات، والأشياء الأسطورية، والشهوانية بصورة بعيدة عن الاتزان، بحيث لايمكن الحديث عنها على أنها محاكاة للحياة اليومية في تلك الأيام - إذا ضربنا صفحاً عن التزويق البلاغي المجانب للواقع في اللغة. وفي بادىء الأمر يرد الى جانب التصوير الواسع المتصل بالحياة اليومية فعلاً، بعض الأشياء من الأدب الاسكندراني، ومثال ذلك السيدتان في عيد آدونيس، لتيوقريط، أو قضية نادل الماخور، لهيروداس، ولكن هذين الأثرين أيضاً - بل الأثرين الشعريين، يعدان بالنظر الى الواقعية والبنية السوسيولوجية التحتية، أكثر عبثاً وأشد تزويقاً للأسلوب من الناحية اللغوية، من بترونيوس، فهذا يكّرس، مثل الواقعي

[1] (Fabulamilesiaca) ص٣٤.

الحديث، طموحه الفني الى محاكاة وسط معاصر، لا على التعيين، من الحياة اليومية، مع بنيته الاجتماعية التحتية دونما تزويق في الأسلوب، ويدع الشخصيات تتحدث برطانتها، وبذلك بلغ أقصى الحدود التي وصلت اليها الواقعية. أما أنه كان الأول والوحيد الذي أنجز شيئاً من هذا الطراز – والى أي مدى مهّد له ممثل المقالب الروماني مثلاً – فيمكن أن يظل هنا خارج محل النظر.

وحين يبيّن بترونيوس الآن الحدود القصوى التي تقدمت اليها الواقعية القديمة يمكن للمرء أن يتعرف في عمله أيضاً على مالم تستطع هذه الواقعية أن تعطيه، أو لم تقدر عليه. فالشخصيات التي تظهر فيه، بصورة متفرقة، وكذلك الروابط بين المجموع مصوغة صياغة واعية وموحدة بأدنى مستوى للأسلوب، سواء في التعبير اللغوي أم في المعالجة، ويرتبط بذلك بالضرورة أنه لابد من أن يظل كل ماهو إشكالي يُذَكّر بالمضاعفات الجدية أو حتى المأساوية، مستبعداً سواء من الوجهة النفسية أو الاجتماعية – إذ إنه خليق أن يفسد الأسلوب بوزنه المفرط في الثقل، ولنفكر هنا لحظة في الكتاب الواقعيين في القرن التاسع عشر، في بلزاك أو فلوبير، وفي تولستوي أو دوستوييفسكي، فإن جرانديه الشيخ (أو جيني جرانديه) أو فيدوربافلوفيتش كارامازوف ليسا بمجرد صور كاريكاتورية مثل تريمالشيو، بل هما واقع رهيب، يجب النظر اليه بجد بالغ، إذ يدخل في نسيج تعقيدات مأساوية على الرغم من أن الواقع مبالغ فيه بلا ريب مبالغة تشويهية (grotesk) وفي الأدب الحديث يمكن لكل شخصية، مهما كانت خصائصها، ومهما كانت مكانتها الاجتماعية، ولكل حدث سواء أكان أسطورياً أو متصلاً بالسياسة العليا، أو منزلياً محدوداً، أن يتم تناولهما، عن طريق فن المحاكاة، من وجهة إشكالية ومأساوية، وذلك مايحدث في معظم الأحيان، غير أن هذا مستبعد تماماً في العصر القديم، والحق أنه يوجد في الشعر الرعوّي وشعر الغزل بعض الأشكال الوسيطة، ولكن قاعدة الفصل بين الأساليب التي تطرّقنا اليها في الفصل الأول من هذا البحث، سارية المفعول: فكل واقعي مبتذل، وكل مايتصل بالحياة اليومية، لايجوز عرضه إلا من وجهة هزلية بدون تعمق إشكالي غير أن هذا يضع للواقعية حدوداً ضيقة، وعندما يتناول المرء كلمة «الواقعية» بمزيد من الإرهاف والحّدة فلا بد له أن يقول: إن كل تناول أدبي جديّ

للمهن والطبقات في الحياة اليومية - من تجار - وعمال - وفلاحين - وعبيد - ومن ميادين النظر في الحياة اليومية - من منزل وورشة ودكان وحقل - ومن العادات المتصلة بالحياة اليومية - من الزواج والأطفال والعمل والتغذية - أي تناول الشعب وحياته، على الإجمال، كل ذلك بات محذوفاً، ويرتبط بذلك أيضاً أن القوى الاجتماعية الكامنة في أساس الأحوال الجاري تصويرها حيثما كانت، لايمكن إيضاحها في واقعية العصر القديم، إذ ماكان هذا ليحدث إلا في إطار الإشكاليّ الجديّ، ولكن لما كانت الشخوص لاتفارق الهزلي فإن علاقتها بالعمومية، إما أن تكون تلاؤماً بارعاً، وإما أن تكون انعزالاً يستحق اللوم من حيث كونه شائهاً(grotesk). أما الفرد الذي يجري تصويره واقعياً فهو في الحالة الأخيرة على باطل دائماً حيال المجتمع، وهذا يظهر عرفاً مقبولاً لايحتاج الى التفسير في نشوئه وتأثيره، وهو مستقر في خلفية كل حدث من الأحداث على نحو لايتغيّر، وهذا أيضاً تغيّر الى حد بعيد في العصر الحديث، فبالقياس الى الأدب الواقعي القديم لايوجد المجتمع في صورة مشكلة احتماعية، بل في صورة مشكلة أخلاقية في كل الأحوال، وفوقَ هذا تعود الأخلاقية على الأفراد أكثر مماتعود على المجتمع. على أن نقد الرذائل والمساوئ، مهما يكن من كثرة الشخوص التي توصف بأنها آثمة ومضحكة، يطرح المشكلة طرحاً فردياً، بحيث لايودي نقد المجتمع أبداً الى الكشف عن القوى المحركة له، ولذلك لايتم الإحساس أيضاً، وراء العملية التي يقدمها لنا بترونيوس بأسرها، بشيء يقرب الى أذهاننا الأشياء من حيث سياقها الاقتصادي-السياسي. ثم إن الحركة التاريخية التي تحدثنا عنها آنفاً إنما هي مجرد حركة على السطح، ولسنا نقصد بالطبع أنه كان ينبغي لبترونيوس أن يدخل في نسيج مأدبته دراسة في الاقتصاد السياسي، بل ماكان ليحتاج حتى الى أن يمضي الى المدى الذي مضى اليه بلزاك الذي يصف في روايته المذكورة منذ حين (أوجيني جرانديه)، نشوء ثروة جرانديه على نحو ينعكس معه فيها مجمل التاريخ الفرنسي - من الثورة الى عودة الملكية، وإنما كان الربط مع أحداث العصر وأحوال العصر، بدون منهجية على الإطلاق،، ولكن بصورة ثابتة وواعية، خليقاً أن يكون كافياً، فقد يربط نظائر بترون المحدثون بين وصف المهربين والتضخم بعد الحرب العالمية الأولى، أو ماسواها من حقب الأزمات المعروفة، بل إن ثاكري نفسه، وعلى الرغم من تطوره الأقرب الى الأخلاقية منه الى التاريخية الحقيقية، يربط روايته الكبرى

بخلفية الحقبة النابلونية ومابعد النابليونية - أما عند بترون فلا يوجد شيء من هذا. فحين يدور الحديث مثلاً عن أسعار المواد الغذائية (٤٤) وعن سوى ذلك من أحوال المدينة (٤٤، ٤٥ وفي كل المواضع التالية)، وعن تاريخ حياة رفاق المائدة ونشوء ثرواتهم (ما خلا موضعنا هذا، وخاصة ٥٧ و ٧٥ ومايليهما) تفتقد كل إشارة الى مكان معين، أو الى وضع اقتصادي - سياسي معين. والحق أن من الواضح أن الحديث يتناول مدينة في الجنوب الإيطالي في عصر الأباطرة الأول، ونحن نقرر هذا بسهولة، وفي وسع المؤرخ الاقتصادي الحديث أن يتخذ من البيانات مادة له، وقد كان المعاصرون يعرفون هذا بالبداهة على النحو ذاته، بل ربما كانوا يعرفونه معرفة أدق ممانعرفه - ولكن بترونيوس لايعلق أهمية على جانب التاريخ المعاصر في عمله، ولو أنه فعل ذلك، ولو ربط الأحوال والأحداث المتفرقة بأوضاع معينة سياسية - اقتصادية في الحقبة الامبراطورية الأولى، لنشأت أمام عينيّ القارىء خلفية تاريخية كانت الذاكرة خليقة أن تكمّلها - وإذاً لنجم عن ذلك عمق تاريخي تبدو منظورية بترون التي تحدثنا عنها آنفاً، مجرد شيء سطحي، الى جانبها. وعند ذلك يكون المرء خليقاً أن يستطيع الحديث حقاً، وليس على سبيل المقارنة فحسب، عن حركة تاريخية، ولكن هذا كان خليقاً أن ينسف الأسلوب الذي كان بترونيوس يفكر في المحافظة عليه، وماكان ليكون ممكناً بدون تصوّر لم يكن متاحاً له، ألا وهو تصور (القوى) التاريخية، وعلى هذا تظل الحركة على ماهي عليه، وعلى الرغم من كل الحيوية في الصورة ذاتها فحسب، أما وراءها فلايتحرك شيء، ويسود العالم السكون. والحق أن من الواضح أنها صورة العصر، ولكن العصر يبدو وكأنه وجد على هذه الصورة دائماً بدون تغيير، كشأنه الآن، وهنا، بمافيه من السادة الذين يخلفون للعبيد الذين هم طوع إرادتهم جنسياً، أجزاء كبرى من ثروتهم، وبمافيه من المنجزات الهائلة التي يستطيع المرء أن يحققها في التجارة، وهكذا دواليك، فالمحدودية الزمانية أو التاريخية لاتهمّ بهذا الاعتبار، لا بترونيوس ولا قُرّاءه القدماء، بل نحن أول من يقررها ويستخلص مؤرخو الاقتصاد المحدثون استنتاجاتهم منها.

ولكننا نصطدم هنا اصطداماً لامندوحة عنه بمسألة مبدئية وبالغة الصعوبة، فحين لم يقدر الأدب القديم على أن يصور الحياة اليومية تصويراً جدياً، ولا إشكالياً، ولا في

خلفيتها التاريخية، بل بأسلوب أدنى فحسب، تصويراً هزليـاً أو رعوياً على أية حالـة بـدون تاريخ وعلى نحو سكوني (ستاتيكي) فإن هذا لاتكمـن فيـه محدودية لواقعيته فحسـب، بـل يكمن فيه أيضاً، وقبـل كـل شيء محدودية في وعيـه التـاريخي"، ذلـك لأن الأحـوال الفكريـة والاقتصادية الخاصة بالحياة اليومية هي التي تتجلى فيها، دون سواها، القوى التي تكمن في أساس الحركـات التاريخيـة، وهـذه الأخيرة، سـواء أكـانت حربيـة أم دبلوماسـية أو متصلـة بــالتكوين الداخلي للدولة، لاتعد إلا النتيجة، أو النتيجة الأخيرة لتغييرات في أعماق الحياة اليومية.

ولنتأمل في هذا الصدد نصّاً من التدوين التاريخي القديم، وأنا أختار في الحقيقة نصاً ليـس بالمفرط في البعد عن المأدبة من حيث الزمان، وهـو ذاتـه يصـور حركـة ثوريـة مـن حركـات العمق، وهي بداية ثورة الفرق الجرمانية بعد موت أوغسطس، في حوليات تاتسيتوس، الفصل ١٦ ومايليه من الكتاب الأول، ونصه كما يلي:

Hic rerum urbanarum status erat, cum Pannonicas legiones seditio incessit, nullis novis causis, nisi quod mutatus princeps licenciam turbarum et ex civili bello spem praemiorum ostendebat. Castris aestivis tres simul legiones habebantur, praesidente Iunio Blaeso, qui fine Augusti et initiis Tiberii auditis ob iustitium aut gaudium intermiserat solita munia. Eo principio lascivire miles, discordare, pessimi cuiusque sermonibus praebere aures, denique luxum et otium cupere, disciplinam et laborem aspernari. Erat in castris Percennius quidam, dux olim theatralium operarum, dein gregarius miles, procax lingua et miscere coetus histrionali studio doctus. Is imperitos animos et, quaenam post Augustum militiae condicio, ambigentes impellere paulatim nocturnis conloquiis aut flexo in vesperam die et dilapsis melioribus deterrimum quemque congregare. Postremo promptis iam et aliis seditionis ministris, velut contionabundus interrogabat, cur paucis centurionibus, paucioribus tribunis in modum servorum oboedirent. Quando ausuros exposcere remedia, nisi novum et adhuc nutantem principem precibus vel armis adirent? Satis per tot annos ignavia peccatum, quod tricena aut quadragena stipendia senes et plerique truncato ex vulneribus corpore tolerent. Ne dimissis quidem finem esse militiae, sed aput vexillum tendentes alio vocabulo eosdem labores perferre. Ac si quis tot casus vita superaverit, trahi adhuc diversas in terras, ubi per nomen agrorum uligines paludum vel inculta montium accipiant. Enimvero militiam ipsam gravem, infructuosam : denis in diem assibus animam et corpus aestimari : hinc vestem arma tentoria, hinc saevitiam centurionum et vacationes munerum redimi. At Hercule verbera et vulnera, duram hiemem, exercitas aestates, bellum atrox aut sterilem pacem sempiterna. Nec aliud levamentum, quam si certis sub legibus militia iniretur : ut singulos denarios mererent, sextus decumus stipendii annus finem adferret; ne ultra sub vexillis tenerentur, set isdem in castris praemium pecunia solveretur. An praetorias cohortes, quae binos denarios acceperint, quae post sedecim annos penatibus suis reddantur, plus periculorum suscipere? Non obtrectari a se urbanas excubias; sibi tamen aput horridas gentes e contuberniis hostem aspici. – Adstrepebat vulgus, diversis incitamentis, hi verberum notas, illi canitiem, plurimi detrita tegmina et nudum corpus exprobrantes...

.........وهكذا كان وضع الأشياء في روما حين انفجرت ثورة في الفرق البانونية[1] ولم تكن صادرة عن أية أسباب جديدة، بل لأن تبدل العرش كان يبدو أنه يتيح فرصة للثورة. وكانت الحرب الأهلية المحتملة تبدو أنها تبشر بالأمل في الكسب، وهناك كان يوجد في المقر الصيفي ذاته ثلاث فرق قام قائدها يونيوس بليزوس، على أثر خبر وفاة أوغسطس وتبوأ تيبريوس مركز الصدارة بوقف أعمال الخدمة العسكرية المعتادة بسبب أيام الحداد والاحتفال، وبذلك خرجت القوة عن النظام والطاعة، وبدأت تعير أذناً صاغية لكلمات الإثارة وترغب في حياة الدعة والبطالة، وترفض النظام والعمل، وكان يوجد في المعسكر رجل يقال له بيرسينيوس، كان من قبل رئيساً لجوقة المصفقين في المسرح، وهو الآن جندي من عامة الجند. وكان يتمتع بذلاقة لسان تتسم بالوقاحة، وكان له من مهنته السابقة مقدرة معينة على ادارة الاجتماعات، وشرع هذا يثير الناس غير أولي الخبرة الذين كانت تساورهم الهموم حول وضع الجندي بعد وفاة أوغسطس، شيئاً فشيئاً، في اجتماعات ليلية، أو يجمع من حوله أسوأهم عند المساء أيضاً، بعد أن يكون أكثرهم دراية قد انصرفوا. وأخيراً، وحين كان قد تهيأ عدد من العملاء الآخرين للثورة، دعا، مثل قائد أعلى، الى اجتماع، ووجه الى الجند الأسئلة التالية: لماذا يطيعون، كالعبيد، عدداً ضئيلاً من قواد الكتائب، وعدداً أقل من كبار الضباط؟ ومتى يمكنهم أن

---

[1] نسبة الى بانونيا، وهي إقليم من أقاليم الامبراطورية الرومانية كان يضم أجزاء من النمسا والمجر ويوغسلافيا على الضفة اليمنى من الدانوب الأوسط. «المترجم»

يجرؤوا على فرض تحسين لوضعهم، إذا لم يريدوا الآن أن يمارسوا ضغطاً على الرئيس الجديد غير الآمن بعدُ في منصبه، عن طريق المطالب؟ فقد طالما صبر القوم من جبنهم، على الالتزام بالخدمة حتى سن الشيخوخة وبجسد أثخنته الجراح فوق ذلك في أغلب الأحيان، وحتى بعد التسريح لاتنتهي الخدمة بل يدخلون في الاحتياط ويضطرون الى أداء العمل ذاته باسم آخر، وحتى حين يبذل الواحد قدراً كبيراً من الجهد يرسل آخر الأمر الى بلاد بعيدة، حيث تخصص له مستنقعات وأرض جبلية غير مزروعة، لتكون أرضاً زراعية، ثم إن الخدمة ذاتها مرهقة وأجرها رديء الى حد مفرط، إذ تقدر قيمة النفس والجسد بعشر آسات[1] يومياً، وعلى المرء أن يدفع منها قيمة الثياب، والسلاح والخيام، ويتحمل عبء الرشاوى ليحمي نفسه من مماحكات قواد الكتائب، وليحصل على إجازات من العمل، ومع ذلك توجد ضربات وجروح في تعاقب أبدي، وفصول شتاء قاسية، وفصول صيف مجهدة، وحرب ضروس - وسلام عقيم. ولاسبيل الى تدارك الأمر إلا بالشروط الحازمة للخدمة العسكرية: فيجب أن يبلغ العطاء اليومي ديناراً، وأن تقتصر فترة الخدمة على ستة عشر عاماً، ولايجوز فوق ذلك الاحتفاظ بهم في الاحتياط، بل يجب دفع المعاش نقداً في المعسكر ذاته، وهل يترتب على سرايا الحرس الامبراطوري الذين أُقِرَّ لهم بدينارين عطاءاً، والذين يخرجون مسرّحين بعد ستة عشر عاماً، أخطار أكثر؟ وإن ممايبعد عن ذهنه تماماً بالطبع أن ينزع الى استصغار الأهمية الهائلة للقيام بدور الخدمة في روما، على أنه يعيش على أية حال بين شعوب متوحشة ويستطيع أن يرى العدو من مقرّه.

وأعرب الجمهور عن استحسانه صاخباً، وخطرت ببال كل امرىء متاعبه، فجعل هذا يشير الى آثار ضربات المقارع، وذاك الى شعره الأشيب، ومعظمهم الى ثيابهم الممزّقة وجّسدهم العاري...

ويبدو أول الأمر كأنما يتم التعبير في هذا النص عن حركة ذات طبقات أعمق مع التصوير الدقيق لموضوعات الحياة اليومية -العملية- والخلفيات الاقتصادية والأحداث الفعلية، لدى انفجارها بطريقة جدية الى أقصى الحدود، إذ تسرد شكاوى الجنود كما جرى بسطها في خطة بيرسينيوس - الخدمة المفرطة في الطول، والمفرطة في القسوة،

---

[1] الآس (SS) عملة رومانية.

والأجر غير الكافي، والمعاش الرديء في الشيخوخة، والفساد - والحسد تجاه القوات ذات المركز الأفضل في المدن الكبرى، بحيوية وطلاقة، على نحو قلما يوجد مثله حتى لدى المؤرخ الحديث. وإنما يعد تاتسيتوس فناناً عظيماً تغدو الأشياء بين يديه مؤثرة وحية، أما المؤرخ الحديث المذكور فقد كان خليقاً أن يسلك سبيلاً نظرياً أكثر من ذلك الى حد بعيد (وربما كان كتابياً جافاً). وكان خليقاً في هذه المناسبة ألا يدع بيرسينيوس يتكلم، بل يقدم بحثاً موضوعياً رزيناً، موثقاً للأحوال الخاصة بالأجور والمعاش ويشير بالتالي الى تلك الأحوال التي توجد في مكان آخر في عمله أو في عمل خبير من الخبراء، وكان خليقاً على أثر ذلك أن يناقش تبرير المطاليب، ويقدم نظرة خلفية الى سياسة الحكومة ونظرة مستقبلية الى السياسة اللاحقة في هذا المجال، وهكذا دواليك، وهذا ما لايفعله تاتسيتوس. ومؤرخ اليوم للعصور القديمة مضطر الى قلب المادة التي يقدمها اليه المؤرخون القدماء رأساً على عقب، والى أن يستكملها عن طريق النقوش الكتابية ومكتشفات الأرض وقرائن شتى غير مباشرة سوى ذلك، ليستطيع أن يستعمل طريقته في الملاحظة. ويورد تاتسيتوس شكاوى الجنود ومطاليبهم إذ تلقي ضوءاً على وضعهم في الحياة اليومية - الموضوعية - في صورة مجرد بيان لمثير الفتنة بيرسينيوس ولايجد ضرورة لأن يناقشها وأن يتساءل هل لها مايبررها، أما إلى أي مدى، كان وضع الجنود الرومان قد تغير منذ الجمهورية تقريباً وكيف حدث ذلك،ونحوه فهذا كله لايبدو له جديراً بالمعالجة، والظاهر أنه كان في وسعه أن يدخل في حسبانه أن قراءه لن يفتقدوا شيئاً من هذا القبيل أيضاً، وفضلاً عن ذلك، فقد جَرَّد البيانات الموضوعية حول أسباب الثورة التي يقدمها في صورة خطبة لمحرك الفتنة، ولايناقشها فيمابعد، من قيمتها بصورة مسبقة، إذ يقدم من جانبه، في البداية على الفور السبب الحقيقي للثورة بطريقة أخلاقية بحتة: لم يكن ذلك ناجماً عن أية أسباب جديدة، سوى أن تبديل العروش يتيح فرصة للثورة، وأن الحرب الأهلية المحتملة كانت تبدو مبشرة بالأمل في الكسب.ولايستطيع المرء إفادة هذا بطريقة أكثر استهانة ففي نظره تعد المسألة برمتها مجرد تطاول غوغائي ونقص في الانضباط، وإنما العلّة في ذلك قطع الخدمة المعتادة (إنهم يتسكعون، ومن أجل ذلك يزعقون، كما يقول فرعون عن اليهود) ولابد للمرء أن يحذر من النزوع الى استخلاص اعتراف بتبرير الشكاوى القديمة من كلمة (جديدة) فما من شيء أبعد من ذلك عن ذهن

تاتستوس، وهو مايفتأ يؤكد أن أسوأ الفتيان فحسب هم الذيـن يكونـون علـى استعداد للتمـرد أولاً. أمـا القـائد بيرسـينيوس، رئيس جوقـة المصفقـين المسـرحية السـابق، مـع دراسـته التمثيليـة المتكلفة، والذي يسلك سلوك الجنرال (Velut contionabundus) فَيُكِنُّ له أعمق الازدراء.

وإذاً فالظـاهر أن حيويـة تاتسـيتوس العظيمـة في سـرد شـكاوى الجنـود ومطـاليبهم لاتقوم مطلقاً على التفهّم لهذه المطاليب، ومن الممكن بالطبع أن يفسر المرء هـذا انطلاقـاً من عقليته الخاصة الارستقراطية المحافظة، فالفرقة المتمردة ليست بالقياس إليه شيئاً سـوى كتلة خارجة على القانون. ومن شأن الجندي العادي، حين يكون قائداً للتمرد، أن يمرق من كل انضواء تحت لواء قانون الدولة علـى الإطـلاق، وذلـك بوجـه خـاص لأن أكـثر المتمردين تطرفاً حتى في العصـور الثوريـة مـن التـاريخ الرومـاني، لم يكونـوا يسـتطيعون متابعة أهدافهم إلا عن طريق الانحراف في المسيرة الوظيفيـة.ويضـاف الى ذلـك أن مـن الجائز أن تكون السلطة المتعاظمة للقوات التي كانت قد غدت تنذر بالخطر منذ الحـروب الأهلية، والتي أفسدت فيمابعد بنيان الدولة بأسره، قد أفعمته بالهمّ، ولكـن هـذا التفسـير لايكفي.ذلك لأنه لم يكن غير متفهم فحسب، بل لم يكن ينطوي على اهتمام موضوعي حيال المطاليب، وهو لايجادل فيها جدلاً موضوعياً، بل لايجشمّ نفسه مشقة إثبـات أنهـا غير محقة، بل تكفي بضعة تقديرات أخلاقية بحتة لتجريدهم من قوتهم سلفاً (لا لأسـبابٍ جديدة بل لأن تبدّل العرش كان يبدو أنه يتيح فرصة للثورة والحرب الأهلية تبشّر بالأمل في الكسب) ولو أنه وجد في عصره أفكـاراً أخـرى مضـادة، تنظـر الى تصرفـات النـاس نظرة أشد اتسـاماً بالسـمة الاجتماعيـة والتاريخيـة التطوريـة، لكـان مضطـراً الى الخـوض بالتفصيل في ألوان طرحها للمشكلات - مثلما كان أكـثر السياسـيين محافظـة في الحقبـة الأحدث انقضاء من عصرنا، مضطراً إلى مراعاة ألوان الطرح السياسي للمشكلات عنـد مناوئيه الاشتراكيين، والى أن يتناولها تناولاً جدلياً على الأقل، وذلـك ماكـان يقتضـي في معظم الأحيان تفصيلاً بالغ الدقة، أما تاتسيتوس فلم يكن يجد ضرورة لذلك، إذ لم يكـن من الممكن أن يوجد أمثال هؤلاء المناوئين، فلا يوجد في العصـر القديـم بحـث في تـاريخ الأعماق يتناول بصورة منهجية تطور الحركات الاجتماعية وكما يتناول تطور الحركات الفكرية أيضاً، وكثيراً مالوحظ هذا بصورة عرضية من قبـل البـاحثين المحدثـين، وكذلـك

يكتب نوردن في كتابه: النثر الفني القديم (II،٦٤٧):.. «يجب أن نحمل في أذهاننا أن عرض الأفكار العامة المحركة للعالم لم يبلغه التدوين التاريخي القديم أبداً، وبصورة مطلقة، بل لم يكن يطمح إليه مجرد طموح». ويقول روستوفتسيف في كتابه عن المجتمع والاقتصاد في الامبراطورية الرومانية (الطبعة الألمانية) (١، ٧٨): «لم يكن المؤرخون يحفلون بالحياة الاقتصادية في الدولة»، ويبدو هذان التصريحان اللذان تم التقاطهما بطريق المصادفة كأنَّ أحدهما ليس له كبير صلة بالآخر، لدى النظرة الأولى، بل ينطوي على مايفيد أنه يرجع الى الخصوصية ذاتها في النظرة الى الحدث في العصر القديم: فهي لاترى قوى بل رذائل وفضائل، وألواناً من النجاح وأخطاءاً، ولايعد طرحها للأسئلة متصلاً بتاريخ التطور، لافي المجال الفكري ولا في المادة، بل هو أخلاقي، ولكن هذا يرتبط أدق ارتباط بالنظرة العامة التي تتجلى في الفصل الأسلوبي بين الإشكالي-المأساوي- وبين الواقعية فكلاهما يقوم على تهُّيب أرستقراطي من النمو الحاصل في الأعماق، وهو النمو الذي يتم الإحساس به من حيث وضاعته مثلما يتم الإحساس به من حيث كونه عريبداً لا قانون له، ومع ذلك فلا بد لنا، ونحن محدودون بحدود موضوعنا ومعرفتنا، أن نكتفي ببعض الملاحظات المتصلة بالعلوم الانسانية التي تعد هنا ذات أهمية بالقياس إلى مقصدنا، وذلك أن الطراز الأخلاقي والحوليّ الصارم،فوق ذلك في الغالب، من كتابة التاريخ التي يتم العمل فيها بمقولات تنظيمية لاتتغير، لايستطيع أن يخرج بُنىً للمفاهيم دينامية - تركيبية كما نستعملها اليوم.وذلك أن المفاهيم مثل «الرأسمالية الصناعية» أو «الاقتصاد الزراعي» التي تعد تركيبات (Synthesen) من السمات الموضوعية ولكنها قابلة أيضاً للتطبيق على عصور معينة بوجه خاص، ومن ناحية أخرى هناك أيضاً مفاهيم مثل عصر النهضة، والتنوير والرومانسية كانت تعني أول الأمر عصوراً، ولكنها تعني أيضاً تركيبات (Synthesen) وهي قابلة من حين الى آخر، للتطبيق على الحقبة المشار اليها في الأصل، هذه المفاهيم تشكل الظاهرات في حركتها، ويتم تتّبع معالمها في ظهورها المتفرق أولاً ثم في ظهورها المركز في تناثر يزداد كثافة على نحو مطرد، وأخيراً في انحسارها وتقلبها وتلاشيها، وإنه لمن الجوهري بالقياس الى كل هذه التركيبات من المفاهيم أن يكون نشوؤها وتبدُّلها واردين ضمنها في الذهن، أي أن يكون تصوُّر للتطور متضمناً فيها، وفي مقابل ذلك تعد تركيبات المفاهيم الأخلاقية أو حتى السياسية (الارستقراطية،

الديمقراطية، الخ..) تصورات نموذجية محددة للعصر القديم، وقد اجتهد كل الباحثين المحدثين من فيكو (Vico) الى روستوفتسيف، في حلها والوصول الى الشكل العملي الذي يمكن إدراكه بالقياس الى تفكيرنا وهو الشكل الذي يكمن وراء تلك التصورات، والذي لانستطيع أن نحظى به إلا عن طريق تتبع آثار السمات المميزة وتنسيقها من جديد فعلى جانب من كتاب روستوفتسيف الذي فتحته لضبط الشاهد السابق تقول الجملة الأولى: «وفي هذه الأثناء يبرز سؤال: كيف يجب علينا أن نفسر وجود عدد من البروليتاريين أكبر نسبياً في ايطاليا» ومثل هذه الجملة، ومثل هذا الطرح للسؤال ماكان يمكن تصوره لدى كاتب قديم، فهو يمتد الى ماوراء الحركات في مقدمة المسرح ويبحث عن التغيرات الهامة بالنسبة إليها في أحداث تاريخية تطورية لم يلاحظها كاتب من العصر القديم بل لم يوردها في سياق منهجي، ولنفتح في مقابل ذلك كتاب توكيد يدس فلا نجد إلى جانب الرواية المستمرة حول أحداث المقدمة إلا تقديرات ذات مضمون أخلاقي - قبليّ - سكوني، حول الطبيعة البشرية مثلاً، أو حول المصير الذي يمكن تطبيقه من حين إلى آخر في الحقيقة على وضع محدد، ولكنها تقديرات يظهر أن لها شأنها بصورة مطلقة.

ولنعد أدراجنا الى نصنا الخاص بتاتسيتوس، فإذا كان لايحفل بمطاليب الجند مطلقاً، وليس لديه على الإطلاق نية مناقشتها معهم بصورة موضوعية، فلماذا يعبر عنهم في خطبة بيرسينيوس بهذه الحيوية؟ هذا أمر له أسباب جمالية بحتة، فإن من مقتضيات التدوين التاريخي العظيم الخطب العظيمة التي تكون في معظم الأحيان منتحلة، وهي تفيد في إضفاء الطابع المسرحي التصويري (Illustratio) على الحدث، وكذلك في عرض الأفكار السياسية والأخلاقية الكبرى من حين الى آخر: وعلى كل حال يفترض فيها أن تكون القطع البلاغية المتألقة في الوصف، وثمة تفهم متعاطف لأفكار من يجرى تقديمه خطيباً، وواقعية معينة، متاحان لها، ومع ذلك فهي في جوهرها نتاج تقليد أسلوبي محدد كان يلقى الرعاية في مدارس البلاغة، وقد كان تأليف الخطب التي ألقاها هذا أو ذاك في هذه المناسبة التاريخية الكبرى أو تلك، تمريناً محبباً، ويعد تاتسيتوس أستاذاً، وليست خطبه مجرد بهرجة، بل هي مفعمة حقاً بشخصية الإنسان الذي يجري تخيله متحدثاً، ولكنها بلاغة أيضاً قبل كل شيء.وذلك أن بيرسينيوس لايتحدث بلغته الخاصة، بل باللغة

التاتسيتّوية، أي أنه يتحدث بطريقة موجزة الى أقصى الحدود، متصرفاً فيها على نحو ممتاز، وبدرجة مُشْجية إلى حد بعيد. ولاريب أن الانفعال الحقيقي للجند المتمردين وقائدهم تبدو رعدته في كلماته التي صاغها في حديث غير مباشر آخرَ الأمر، ولكن حتى عندما نفترض أن بيرسينيوس كان خطيباً شعبياً موهوباً فإن مثل هذا الإيجاز، والجِدّة، والتنسيق لايتهيأ لخطبة دعائية ثورية، وليس هناك أثر لشيء من لهجة الجند (ويذكر تاتسيتوس في الفصل ٢٣ لقباً شعبياً هو Cedo alteram: السيد العالي الجناب) والشيء ذاته ينطبق على كلمات الجندي فيبولينوس في الفصل ٢٢، التي تُجَرَّد من قيمتها منذ الفصل التالي على أنها أكذوبة، وإنها لفائقة السحر، ولكنها مع ذلك مزوَّقة تزويقاً بلاغياً بأعلى المقاييس على الإطلاق، ولئن كان تكرار اللفظة الواحدة في أوائل الجمل[١] والمستعمل هنا كثيراً، مما استعمل كثيراً على الصعيد الشعبي، كما يلاحظ ى.ب هوفمن في كتابه عن اللغة اللاتينية العامية (quis Fratri meo vitam, quis fratrem mihi reddit)[٢]، فإن المسألة هنا أيضاً تتصل بحركة بلاغية من الأسلوب الراقي، لابلغة عسكرية. وهذه هي السمة المميزة الثانية في التدوين التاريخي القديم: وهي أنه بلاغي. وتضفي عليه الأخلاقية والبلاغة درجة عالية من النظام والوضوح والتأثير المسرحي، ويضاف الى ذلك عند الرومان النظرة الشاملة الواسعة المصوغة صياغة موحدة، على ميدان رؤية واسع تتجلى فيه الأحداث السياسية والعسكرية، ويلحق بهذه الخصائص عند كبار الكتاب معرفة واقعية بالقلب البشري قائمة على المعاناة، وهي باردة لا حرارة فيها ولكنها لاتصل إلى الإسفاف أبداً بل توجد في بعض الأحيان بوادر خاصة بتأويل تاريخي شخصيّ للشخصيات، كما في الخصائص المميزة لكاتيلينا، من قبل سالوست، وبصورة خاصة في خصائص تيبريوس عند تاتسيتوس، ولكن هنا توجد الحدود، فالأخلاقية والبلاغة لايمكن توحيدهما مع إدراك الواقع على أنه تطور للقوى، والتدوين التاريخي القديم لايعطينا تاريخاً شعبياً، ولا تاريخاً اقتصادياً، ولا تاريخاً فكرياً، ولايمكن أن تستخلص هذه التواريخ إلا بصورة غير مباشرة من الوقائع المرويّة، ومهما يكن التباين

---

[١] Anapher.

[٢] ترجمتها: من يُعيد الحياة لأخي؟ من يعيد لي أخي؟

هائلاً بين النصين الجاري تأملهما هنا، وهما حديث جار المائدة عند بترونيوس وثورة الجند البانونية عند تاتسيتوس، فكلاهما يكشف عن حدود الواقعية القديمة ويكشف بذلك أيضاً عن حدود الوعي التاريخي القديم.

وسوف يحسب المرء الآن أنني لابد أن ألجأ الى نص حديث لأجد مثالاً مقابلاً تمتد اليه هذه الحدود. ولكن هنا أيضاً توجد في متناول يدي النصوص المعاصرة فيما بينها على وجه التقريب، وهي نصوص الأدب المسيحي اليهودي، مع بترونيوس وتاتسيتوس، وسأختار قصة إنكار بطرس، وسأتابع في الحقيقة نص مرقص، أما الفروق كتاب المختصرات فليست إلا قليلة الأهمية آخر الأمر.

لقد تابع بطرس، بعد القبض على يسوع – وكان القوم قد اعتقلوا هذا فحسب وتركوا أتباعه يهربون – من مسافة بعيدة، المسلحين الذين كانوا يقتادون يسوع، وتجاسر على دخول ساحة قصر كبير الكهنة، حيث يقف مع الخدم لدى النار، وكأنه فضولي لا شأن له بالأمر، وبذلك أظهر من الجرأة أكثر مما أظهر الآخرون، ذلك لأنه لما كان من أقرب أتباع المعتقل فقد كان الخطر الماثل في تعُّرف القوم عليه عظيماً جداً، وبالفعل تقول له وهو يقف لدى النار، خادم في اتهام مباشر، انه كان من رهط يسوع، وينكر، ويحاول أن يتوارى بدون أن يلفت النظر من نطاق النار، ولكن يبدو أن الخادم لاحظت هذا فتتبعه الى الساحة الأمامية وتكرر إدانتها، حتى يسمعها الواقفون حولها، وينكر مراراً، ولكن القوم انتبهوا الآن الى لهجته الجليلية، ويبدأ الوضع يغدو بالقياس اليه فائق الخطورة أما كيف أفلت منه فليس ذلك بالمرويّ وليس من المحتمل أن يكون القوم صدقوا توكيده الثالث أكثر مما فعلوا بسابقه، وربما شُغِل انتباه المحيطين به بأي ظرف من الظروف، وربما كان هناك أمر بأن يترك أتباع المعتقل بغير مبالاة ماداموا لم يقاوموا، فاكتفى القوم بطرد المشتبه به.

ويتبين للمرء لدى النظرة الأولى أنه لا سبيل الى الحديث عن قاعدة الفصل بين الأساليب، فالمشهد الواقعي للغاية، تبعاً لميدان النظر وللأشخاص القائمين بالأداء– وليلاحظ المرء بصورة خاصة مرتبتهم الاجتماعية المتدنيّة،–يتسم بأعمق ضروب الإشكالية والمأساوية، فليس بطرس مجرد «شخص مظهري» يفيد في التصوير

المسرحي (illustratio) مثل جند فيبولينوس وبيرسينيوس الذين يجرى تقديمهم على أنهم مجرد أوغاد ونصابين، بل هو صورة للإنسان بأعمق المعاني وأكثرها مأساوية.
ومن البدهي أنه لايوجد مقصد فني مع هذا الخليط من مجالات الأسلوبية على الإطلاق ولكن المقصد الفني مؤسسٌ في طبيعة الكتب المسيحية - اليهودية منذ البداية، وقد تم إخراجه، عن طريق تجسد الرب في إنسان من أدنى المراتب الاجتماعية، وتقلبه في الأرض بين مساكين البشر في الحياة اليومية وفي أوضاعهم، وآلامه المزرية حسب المفاهيم الأرضية، إذ تغدو لافتة للنظر وصارخة بدرجة أكبر، وقد ترك بالبداهة، مع الانتشار والتأثير الكبيرين اللذين لقيهما هذان الكتابان في العصر اللاحق، أثراً كبيراً على تصور المأساوي والسامي بأكثر الطرق حسماً، لقد كان بطرس الذي أتيح للقصة أن تستند الى روايته الخاصة، صياداً للأسماك من الجليل، ذا أصل متناه في البساطة، وثقافة متناهية في البساطة، أما الشخوص الآخرون في المشهد الليلي في ساحة منزل كبير الكهنة فخادمات وخدم عسكريون، ومن غمار الجانب اليومي العرضي في حياته يُندَب بطرس لأشد الأدوار هولاً، وهنا ماعاد ظهوره يعد مثلما يعد، على الإطلاق، كل مايتصل باعتقال يسوع، في سياق التاريخ العالمي الخاص بالإمبراطورية الرومانية، حادثاً ريفياً عرضياً، أو حدثاً محلياً بدون أية أهمية، لا يلاحظه أحد سوى أقرب المهتمين به، ولكن ما أعظم ذلك العنفوان، بالقياس الى الحياة التي كان صياد السمك عند بحيرة الناصرة يحياها في العادة، وأي دورة نواس هائلة تحدث في نفسه (وقد استعمل هذه الكلمة ذاتها هارنْك ذات مرة حين تحدث عن مشهد الإنكار).لقد هجر الوطن والمهنة، ولحق بمعلمه الى القدس، وكان أول من اعترف به مسيحاً، وحين حلّت الكارثة كان أكثر جرأة من الآخرين، فلم يكن من أولئك الذين حاولوا المقاومة فحسب، بل قام حين تخلّفت المعجزة التي كان يتوقعها بلا ريب، بمبادرة من أجل ذلك وهي تعقُّب يسوع هذه المرة أيضاً ولكنها مجرد مبادرة وتعقب جزئي خائف ربما حفزه اليه الأمل المشوّش في أنّ المعجزة التي سيسحق المسيح بها أعداءه، مازالت ممكنة الحدوث الآن. ولما كان تعقّبه مجرد عملية جزئية قد ساورها الشك واتسمت بالخوف والسرية فإنه يسقط سقوطاً أعمق من الآخرين الذين لم يصلوا على الأقل

الى الوضع الذي ينكرون فيه يسوع إنكاراً صريحاً، ويحدث له، لأنه كان يؤمن إيماناً أعمق، ولكنه ليس عميقاً بالدرجة الكافية، مـايمكن أن يحدث لمؤمن إيمانـاً حماسياً بعْد، فهو يرتعد من أجل حياته البائسة، وإنه لمّا يصدّق على الاطلاق أن تكون دورة جديدة للنّواس قد نجمت عن هذه المعاناة الرهيبة بالذات، وكانت هذه المرة نحو الجانب الآخر، وبدرجة أقوى الى حد بعيد: فمن اليأس والندم على عجزه اليائس نشأ الاستعداد للرؤى التي أسهمت إسهاماً حاسماً في تأسيس المسيحية، ومن هذه المعاناة فحسب ينكشف لبطرس معنى ظهور المسيح وآلامه.

وإن شخصية مأساوية لها مثل هذا الأصل، وبطلاً يتسم بمثل هذا الضعف ويستخلص من ضعفه أسمى قدرة، وغُدّواً للنواس ورواحاً على هذا النحو، لهما ممّا لايمكن التأليف بينهما وبين الأسلوب الرفيع في الأدب القديم - الكلاسيكي، ولكن أسلوب الصراع ومسرحه يظلان تماماً خارج إطار العصر القديم الكلاسيكي، وإنما تعد المسألة، في النظرة الخارجية، عملية بوليسية مع نتائجها - وهي تدور بأسرها بين أشخاص من الشعب في الحياة اليومية وكأن الشيء من هذا القبيل يمكن تصوره في العصر القديم في صورة مقلب أو مهزلة على أقصى الحدود، فلماذا لم يكن هذا كذلك، ولماذا يثير شعوراً بالتعاطف هو في الذروة من الجدّ والأهمية؟ إنما ذلك لأنه يصور شيئاً لم يصوره من قبل، لا الأدب القديم، ولا التدوين التاريخي القديم: إنه نشوء حركة فكرية في أعماق الشعب في حياته اليومية، مأخوذاً من غمار الحدث اليومي المعاصر الذي يكتسب بذلك معنى لم يكن يتهيأ له مطلقاً ضمن إطار الأدب القديم، وينبعث أمام أعيننا (قلب جديد وروح جديدة) ومايقال هنا لايعود الى إنكار بطرس فحسب، بل إلى كل الأحداث التي تسرد في أسفار العهد الجديد، والحديث يدور فيها دائماً حول المسألة ذاتها وحول الصراع ذاته أبداً. بدا ذلك الصراع الذي يعرُض لكل إنسان بصورة مبدئية ويكون بذلك صراعاً مفتوحاً ولا نهائياً - وبه يتحرك عالم الإنسان بمجمله، على حين لاتمس المضاعفات الناتجة عن القدر والهوى، التي يعرفها العصر القديم الإغريقي الروماني، بصورة مباشرة، إلا الفرد دائماً، الفرد المصاب، وذلك انطلاقاً من العلاقة الأشد عموماً. وذلك أننا لما كنا نحن أيضاً بشراً، أي أننا خاضعون للقدر وللأهواء، فإننا نحس «بالخوف والتعاطف» ولكن بطرس والشخصيات الأخرى في أسفار العهد الجديد يقفون في غمرة حركة عامة في العمق تعد بصورة عابرة، محدودة محدودية كاملة تقريباً بهذا

العمق ولاتزحف الى مقدمة المسرح التاريخي إلاّ بصورة تدريجية - ولكنها تدّعي منذ الآن، ومن البداية تماماً، أنها حركة مفتوحة تمس كل امرىء مباشرة، وتمتص الى داخلها كل ضروب الصراع الشخصي فحسب. ويتجلى هنا عالم يعد واقعياً بصورة مطلقة من ناحية، مطبوعاً بطابع الحياة اليومية ويمكن التعرف عليه من حيث المكان، والزمان والظروف، ويعد من ناحية أخرى متحركاً في ثوابته الأساسية، وهو يتبدل أمام أعيننا ويتجدد، وهذا الحدث المعاصر المنعكس في وسط الحياة اليومية يعد بالقياس الى مؤلفي أسفار العهد الجديد حدثاً عالمياً ثورياً، ويتحول الى هذه الصورة أيضاً فيمابعد بالقياس الى كل إنسان، وهو يتضح من حيث كونه حركة وقوة فاعلة من الوجهة التاريخية من خلال الوصف المتكرر أبداً لأثر تعاليم يسوع وشخصه ومصيره عند أناس لا على التعيين. وبينما لايعد من المفهوم على الإطلاق بعدُ بصورة كاملة، ولا مما يمكن التعبير عنه، ماتهدف إليه الحركة في الحقيقة (إذ ليس من السهل تحديدها وشرحها، بحكم طبيعتها)، فإن تأثيرها الدافع، ومدّها وجزرها في وسط الشعب يجري وصفه، وذلك مما لم يكن ليخطر ببال كاتب يوناني أو روماني أن يعالجه في صورة موضوع بهذا التفصيل، فمثل هذا الكاتب لايصف الحركة الشعبية إلا سلوكاً إزاء سياق خاص بحادثة عملية معينة، مثلما يفعل توكيد يدِسْ مثلاً إزاء سلوك الأثينيين نحو خطة البعثة الى صقلية إذ يشار الى ذلك على الإجمال على أنه سلوك الموافقة، والرفض، والتذبذب، وكذلك على أنه سلوك الشغب، كأنما ينظر إليه المتفرج من عل، ولكن لم يكن ممكناً قط أن يحدث أن تحولت ردود أفعال على هذا الجانب من التعقيد، ومع كل هذا القدر من الأشخاص من قبل الشعب، الى موضوع أساسي للعرض، أما ذلك الذي تصفه الأناجيل وتاريخ الرسل ممتداً على مسافات واسعة من مضمونها، ومايعكس أيضاً في كثير جداً من الأحيان في رسائل بولس، فلايمكن أبداً أن يخطىء المرء في تمييزه من حيث كونه نشوء حركة من حركات الأعماق، وتُفتّح طاقات تاريخية، وأما أن أشخاصاً عرضيين يظهرون في هذا الصدد بعدد كبير فأمر جوهري للغاية، ذلك لأن مثل هذه الطاقات التاريخية لايمكن بعث الحياة فيها، بفعاليتها المتراوحة بين مد وجزر إلا عن طريق الكثير من الشخوص العرضيين، وفي هذا الصدد يشار الى أولئك الشخوص العرضيّين الذين يدينون بمكانهم في الوصف للظرف فحسب، إذ ترجع أصولهم الى كل الطبقات والمهن وأوضاع الحياة الممكنة، بحيث يكون تأثرهم بالحركة التاريخية كأنه حاصل بطريق المصادفة، وهم الآن مضطرون الى التصرف حيال ذلك بأية

طريقة كانت، وبذلك يسقط التقليد القديم في الأسلوب من تلقاء ذاته، لأن سلوك الأشخاص المتأثرين لايمكن عرضه بطريقة أخرى سوى ذروة الجد، فالصياد أو العشّار أو الفتى الغني بلا تعيين والسامرية أو الزانية بلا تعيين، يتم عرضهم مباشرة، في وضعهم الحياتي اليومي - العرضي قبل ظهور يسوع والكيفية التي يتصرف بها الشخص في هذه اللحظة هي بالضرورة جدٌّ عميق، وهي في كثير جداً من الأحيان مأساوية، وإذاً فالقاعدة الأسلوبية القديمة التي لايمكن أن يكون فيها المحاكي الواقعي، أو وصف الحياة اليومية العرضية بموجبها، متسماً بغير الهزل (أو رعوياً على أية حال) لايمكن التوحيد بينها وبين عرض القوى التاريخية، بمجرد أن يحاول هذا العرض صياغة الأشياء، بطريقة ملموسة (Konkret)، إذ تكون آنذاك مضطرة الى النزول الى أعماق حياة الشعب اليومية - العرضية، ويجب عليها أن تأخذ ماتعثر عليه هناك مأخذ الجد، وبصورة معكوسة لايمكن للقاعدة الأسلوبية أن توجد إلا حيثما يتخلى المرء عن تجسيد القوى التاريخية، أو لايحس بالحاجة الى ذلك بمجرد إحساس. على أن ادخال القوى التاريخية الى ساحة الوعي في الأسفار الإنجيلية يعد بالطبع كما هو مفهوم بالبداهة «غير علمّي» مطلقاً، إذ يلازم المحسوس ولاينتقل الى تنسيق ألوان المعاناة في تركيبات للمفاهيم بصورة منهجية، ولكن مفاهيمَ منسقةً تتكون مع ذلك بصورة تلقائية تماماً، سواء للعصور أم للظروف الداخلية التي هي أحفل بالحركة وأكثر ديناميّة من مقولات التدوين التاريخي الإغريقي - الروماني، ومن ذلك مثلاً، تقسيم العصور الى عصور قانون وعصور خطيئة، وعصر النعمة، والإيمان، وعصر العدالة، ومفاهيم «المحبة» و«القوة» و«الروح»، ونحو ذلك، بل لقد وردت حركة جدلية في المفاهيم المجردة والسكونية، كمفهوم الحقيقة، أو العدالة (يوحنا، ٦٢١٤، رومية ٢١٠٣ ومايليه) التي تجددها المفاهيم تجديداً كلياً، وبذلك يترابط كل مايتصل بالتجديد - والتبدل الداخليين، حيث لاتعود كلمات الخطيئة، والموت، والعدالة، الخ.. تعبر عن مجرد السلوك والحدث، والخاصة، بل تعبر عن مراحل تبدُّل في التاريخ الداخلي، ولا يجوز للمرء بالطبع أن ينسى في هذا الصدد أن طريق هذا التبدل المنطلق من التاريخ يؤدي الى الزمان الأخير، أو الزمان الكيفي (Jederzeithichkeit) الاعتباطي، ولايمكث، مثل تركيبات مفاهيم العلم الخاصة بتاريخ التطور، في التاريخي الأفقي، وهذا فرق حاسم، فمهما كان طراز الحركة التي أدخلت الأسفار الإنجيلية في تأمل الحدث، فإن الجوهري بلا ريب هو هذا: أي أن طبقات الأعماق المستقرة عند الملاحظين القدماء دخلت طور الحركة.

وفي طريقة النظر هذه لاتستطيع الأخلاقية ولا البلاغة، بمعناها الكلاسيكي أن تجدا مكاناً، فإن حدثاً مثل إنكار بطرس يخرج بمجرد دورة النوّاس الهائلة في قلب ذلك الإنسان ذاته، عن نطاق حكم يعمل بموجب مقولات مستقرة، وبالقياس الى العقلية التي لاتبحث عن التبرير في الكتب، بل في الإيمان، تعد النزعة الأخلاقية فاقدة مكانتها الرائدة. والحال كذلك مع البلاغة أيضاً، ومن البدهي أن أسفار العهد الجديد كتبت بأسلوب مؤثر الى أقصى الدرجات، إذ تُحْدِث الآثار المنقولة عن الأنبياء والمزامير، أثرها فيها وفي بعضها الذي يعود الى مؤلفين ذوي ثقافة هلنستية بدرجة أقل أو أكثر، ويمكن إثبات استعمال أشكال من المجاز في الحديث، ولكن روح البلاغة التي كانت تقسم الموضوعات تبعاً لطرائقها وأجناسها، وتلقي على كل موضوع شكل أسلوبه وكأنه الإهاب الذي يليق به تبعاً لطبيعته، لم تستطع أن تهيمن، وذلك لمجرد أن الموضوع لم يكن يقبل الانخراط في أي من الطرائق المعروفة، و لم يكن مشهد مثل إنكار بطرس ليتلاءم مع أي نوع قديم فهو بالنسبة للملهاة جدّي أكثر ممايجب، وهو بالنسبة للمأساة، متسم بالمعاصرة والحياة اليومية أكثر ممايجب، وفي السياسة قليل الأهمية أكثر ممايجب بالقياس الى التدوين التاريخي، وقد اكتسب شكلاً من أشكال المباشرة لم يكن له وجود في أدب العصر القديم، وقد يستطيع المرء أن يسبر هذا من خلال عَرَض ربما كان يبدو غير ذي أهمية لدى النظرة الأولى، ألا وهو استعمال الحديث المباشر، فالخادم تقول: لقد كنت أنت أيضاً واحداً من أولئك الذين كانوا حول يسوع الناصري. ويجيب: «لاعلم لي بشيء، ولا أفهم ماتقولين»، ثم تقول الخادم ذلك للواقفين من حولها: «هذا أيضاً واحد من الجماعة» ولدى إنكاره المتجدد يتدخل الواقفون قائلين: أجل إنك لواحد منهم بالطبع، فأنت تتحدث باللهجة الجليلية تماماً! – ولست أعتقد أنه يوجد لدى مؤرخ من العصر القديم موضع يستعمل فيه الحديث المباشر على هذا المنوال من أجل حوار قصير مباشر، فالأحاديث بين القلائل نادرة هناك على وجه الإطلاق، وعلى كل الأحوال فهي تظهر في التدوين التاريخي الخاص بطرائف السير، وهناك يكون الحديث على الدوام تقريباً عن أجوبة شهيرة ذات حدة وإرهاف لاتكمن قيمتها في الواقعي المحسوس، بل في الأخلاقي – البلاغي، وذلك ماسمي فيمابعد، في فن القصة الايطالي في القرن الثالث عشر (bel parlare) جمال المحادثة: كما كان عليه الحال مثلاً في النوادر المشهورة لكروزوس وسولون، ولكن الحديث المباشر بوجه عام يقتصر لدى المؤرخين على المخاطبات العظيمة المتصلة المتماسكة التي يوجهها المرء في مجلس

الشيوخ الى الشعب أو الى الجند - وليتذكر المرء ماقيل آنفاً عن خطبة بيرسينيوس، ولكن هنا يعد المرء دراميٌّ اللحظة، حيث يواجه المرء ذاته وجهاً لوجه، لكي يخرج بمباشرة يتميز الى جانبها حتى حوار التراجيديا القديمة (المناظرة الشعرية Stichomythie) تميّزاً شديداً في الأسلوب. ولايجوز للمرء أن يطرح الملهاة، والهجاء، ومايتصل بهما للمقارنة، وحتى هناك سيضطر المرء بلا ريب الى البحث لكي يجد شيئاً مماثلاً في مباشرته، ولكن المرء يجد نصب عينيه بعض الحوار في الأناجيل، وإني لآمل أن تكون هذه الظاهرة، أي استعمال الحديث المباشر للحوار الحيّ وعلاقة الأسفار الانجيلية بالبلاغة القديمة قد تبينت خصائصها بمايكفي لغرضنا الى حد لا أحتاج عنده الى المزيد من التفصيل (وأحيل على كتاب نوردِنْ الآنف الذكر حول النثر الفنيّ القديم).

وفي النهاية الأخيرة فإن الفروق الأسلوبية بين الكتابات القديمة والأسفار المسيحية الأولى تقوم على أنها كتبت من زاوية نظر مختلفة ولأناس آخرين، ومهما يكن الاختلاف بين بترونيوس وتاتسيتوس، فهما يتميزان بزاوية النظر ذاتها، وهي النظر من عَلٍ، أما تاتسيتوس فيكتب من نظرة علوية الى فيض الأحداث والشؤون، فينسقها ويحكم عليها بحكم كونهً رجلاً ينتمي الى أعلى الطبقات، والى أعلى مستويات الثقافة: أما أنه لايقع في الجاف واللامحسوس فذلك أمر لايرجع الى عبقريته فحسب، بل الى الثقافة التي لامثيل لها والقائمة على المحسوس والمتجسد في العصر القديم على وجه الاطلاق، ولكن عالم نظرائه الذي كان يكتب له كان يطلب المحسوس والمتجسّد ضمن حدود الذوق الذي حددته التقاليد البعيدة العهد—حيث كانت قد وجدت لديه آخر الأمر علائم تبّدل في هذا الذوق في اتجاه إخراج القاسي المتجهّم، وذلك مايترتب علينا أن نعود إليه مرة أخرى، وكذلك فإن بترونيوس يرى العالم الذي يرسمه من علٍ، فكتابه نتاج ثقافة عليا، وهو ينتظر قراءاً يقفون على مثل هذا المستوى الرفيع من الثقافة الاجتماعية والأدبية، بحيث تتبدى لهم كل لُوَيْنات النقائض الاجتماعية، والإسفاف اللغوي والذوقي، على الفور، وبالبداهة وعلى الرغم من شدة الابتذال والتشويه في الموضوع فإن العرض ليس فيه شيء من الكوميدية الخشنة الخاصة بالمقالب الشعبية، فإن المشاهد مثل مشهد حديث جار المائدة، أو النزاع بين تريمالشيو وفورتوناتا تكشف في الحقيقة عن تفكير هو في الحضيض من الإسفاف والابتذال، ولكن مع موضوعات تتقاطع بمثل هذا النقاء ومع مثل هذا القدر من الشروط الأولية السوسيولوجية والسيكولوجية، على نحوٍ ماكان ليحتملَه جمهور من العامة، ثم إن

الأسلوب الوضيع في اللغة لايقصد به إضحاك جمهور عريض، بـل هـو مـن التوابـع الأنيقـة لذوق نخبة اجتماعية أدبية تتأمل الأشياء من علٍ، وهي تستمع بهـدوء وبرود، ويمكـن مقارنتهـا تقريباً بهذر مدير الفندق اميه والأشخاص المماثلين له في رواية بروست عن الزمن المفقـود،على الرغم من أن أمثال هذه المقارنات مع الأعمال الواقعية الحديثة لاتصح أبداً صحة كاملة لأن هذه تنطوي على إشكالية جدية أكبر الى حد بعيد، وإذاً فبترونيوس أيضاً يكتب من عل ولطبقة كبار المثقفين – وهي طبقة ربما كانت بالطبع واسعة حقـاً في عصـر الأبـاطرة الأول، ولكنهـا انحلت فيمابعد، وفي مقابل ذلك تعد قصة إنكار بطـرس، وعلـى وجـه الإطـلاق كتـاب العهـد الجديـد كله، مكتوبين من وسط الأشياء التي هي في طور النشوء، ولكل امرىء مباشرة، فلا وجود هنـا لنظرة شمولية تنسيقية من وجهة عقلانية، ولا لمقصد فني، أما المتجسد المحسوس الـذي يبـدو هنـا فليس بالمحاكاة المقصودة، ولذلك فمن النادر أن يتم تنفيذها بصورة كاملة أيضاً، وهو يظهر لأنـه يعْلَقَ بـالأحداث الواجـب سردها، ويتجلى في إيمـاءات البشـر الذيـن يتسـمون بـالاضطراب الداخلي، من دون أن يبذل أدنى جهد لمهمة صياغته. وحتى تاتسيتوس الملخـص المقتضـب عـن قصد الى هذا الحد، يصف الناس وصفاً خارجيـاً وداخليـاً، ويصـور المواقـف، أمـا مؤلـف إنجيـل مرقص فتنقصه كل وجهة نظر من أجل تصويـر موضوعـي هـادىء لشـخصية بطـرس مثـلاً، إذ يكمن هذا في غمار الحديث الهام، ولا يلاحظ ولا يعلن إلا ماهو مهم في سـياق ظهـور المسـيح وتأثيره، حتى إنه لايفكر، في الحالة التي بين أيدينا، بمجرد تفكير في إخبارنا كيف انتهـت المسـألة، أي كيف خرج بطرس منهـا، أمـا تاتسـيتوس وبـترونيوس فـيريد أحدهمـا أن يجسـد لنـا أحداثـاً تاريخية والآخر طبقة اجتماعية معينة، وذلك ضمن حدود تقاليد جمالية معينة، وأما مؤلف إنجيـل مرقص فليس لديه هذه النية ولايعرف مثل هذه التقاليد، ويتحول هذا المرويّ الى تجسيد، وكأنمـا يتم ذلك بدون إضافة منه، صادراً عن الحركة الداخلية للمسرود من قبله، والرواية تتجه الى كـل امرئ، وكل امـرىء مطـالب، بـل مضطـر الى اتخـاذ موقـف حاسـم معهـا أو ضدهـا، بـل تعـد اللامبالاة المجردة موقفاً. والحق أنه كانت تقف في وجه فعاليتهـا أول الأمـر عقبـات عمليـة ففـي البداية كان التبشير يتلاءم، تبعاً لصورتـه اللغويـة ولشـرائطه الأوليـة الخصوصيـة المتصلـة بـالعقيدة وبالحياة، مع اليهود فحسب، ومع ذلك فقد دفع الرفض الذي لقيه لدى أوساط الأعيـان ولـدى أغلبية الشعب، الحركةَ الى المشروع الهائل الخاص بتبشير الوثنيين الذي بـدأ بصـورة متميـزة مـن قبل يهودي منفيّ، هو الرسول بولس، وبذلك بـات مـن المطلـوب تـلاؤم التبشـير مـع الشـروط الأولية لوسط أوسع من المخاطبين، وتحرر من الشروط الأولية الخصوصية لليهودية، وحدث هذا

بمنهج التأويل الذي يحول المعنى والذي كان يعطيه التقليد اليهودي من قبل، ولكنه كان في هذه المرة أكثر جرأة الى حد لايقبل المقارنة، فقد جرد العهد القديم من قيمته على أنه تاريخ شعبي وتشريع لليهود، وتحول الى سلسلة من «الرموز»، أي الإرهاصات والإشارات المسبقة الى ظهور يسوع والأحداث المرتبطة به.وقد تحدثنا عن ذلك من قبل في فصلنا الأول بإيجاز، ووُضِعَ مجمل مضمون الكتب المقدسة في سياق تأويليّ كان يبتعد في كثير من الأحيان بالحدث المرويّ ابتعاداً شاسعاً جداً عن أساسه المحسوس، بينما كان القارىء أو المستمع يضطر الى أن يصرف انتباهه عن الحدث الحسيّ ويوجهه نحو الدلالة، وإذاً فقد كان هناك خطر يتمثل في تجمدّ وضوح الأحداث وتجسُّدها تحت الشبكة الكثيفة للدلالات وموت ذلك الوضوح. وهاك مثالاً يغني عن كثير، فمن الأحداث الحسية الملموسة أن الرب خلق المرأة الأولى حواء، من ضلع آدم النائم وممايماثل ذلك أيضاً أن جندياً يطعن بخنجره يسوع الميت على الصليب في جنبه حتى ينبثق الدم والماء، ولكن حين يربط المرء بين هذين الحدثين على سبيل التأويل بأن يقول إن نوم آدم رمز لهجعة الموت عند المسيح، ومثلما ولدت الأم الأولى للإنسان ولادة جسدية، ولدت من جرح خاصرة المسيح أم الأحياء الروحية وهي الكنيسة – والدم والماء سران مقدسان –، يتم بذلك تصعيد الحدث الحسيّ وقد غلب عليه المعنى الرمزي، فمايتقبله السامع أو القارىء، وحتى المتفرج في الفن التشكيلي ليس إلاّ شيئاً ضعيفاً من حيث كونه انطباعاً حسياً، ويتم توجيه كل اهتمامه الى الرابطة الدلالية، وفي مقابل ذلك لاتعد ضروب التصوير الواقعي الإغريقية – الرومانية جدية وإشكالية في الحقيقة، وهي أكثر محدودية الى حد بعيد في إدراكها للحركة التاريخية، ولكنها آمنة على وجودها الحسي، فهي لاتعرف الصراع بين الظاهرة الحسية وبين دلالتها، وهو الصراع الذي يملأ النظرة الى الواقع في المسيحية الباكرة، بل في المسيحية على وجه الإطلاق.

٣-القبض على بتروس فالفوميريس

يروي لنا أميانوس مارسيلينوس، وهو ضابط كبير ومؤرخ من القرن الرابع بعد الميلاد، في الأجزاء الباقية لنا من كتابه، الأحداث بين عامي (٣٥٠و٣٨٠)،ويتحدث في الفصل السابع من الكتاب الخامس عشر عن شغب للعامة في روما، والنص كما يلي:

L'arrestation de Pierre Valvomère

Ammien Marcellin, officier supérieur et historien du IVe siècle après Jésus-Christ qui nous rapporte dans les parties conservées de son œuvre les événements qui se sont déroulés entre 350 et 380, raconte au chapitre VII de son quinzième livre un soulèvement de la plèbe romaine. Voici son texte :

Dum has exitiorum communium clades suscitat turba feralis, urbem aeternam Leontius regens, multa spectati judicis documenta praebebat, in audiendo celer, in disceptando justissimus, natura benevolus, licet autoritatis causa servandae acer quibusdam videbatur, et inclinatior ad amandum. Prima igitur causa seditionis in eum concitandae vilissima fuit et levis. Philocomum enim aurigam rapi praeceptum, secuta plebs omnis velut defensura proprium pignus, terribili impetu praefectum incessebat ut timidum : sed ille stabilis et erectus immissis adparitoribus, correptos aliquot vexatosque tormentis, nec strepente ullo nec obsistente, insulari poena multavit. Diebusque paucis secutis, cum itidem plebs excita calore quo consuevit, vini causando inopiam, ad Septemzodium convenisset, celebrem locum, ubi operis ambitiosi Nymphaeum Marcus condidit imperator, illuc de industria pergens praefectus, ab omni toga adparitioneque rogabatur enixius ne in multitudinem se arrogantem immitteret et minacem, ex commotione pristina saevientem : difficilisque ad pavorem recte tetendit, adeo ut eum obsequentium pars desereret, licet in periculum festinantem abruptum. Insidens itaque vehiculo, cum speciosa fiducia contuebatur acribus oculis tumultuantium undique cuneorum veluti serpentium vultus : perpessusque multa dici probrosa, agnitum quemdam inter alios eminentem, vasti corporis rutilique capilli, interrogavit an ipse esset Petrus Valvomeres, ut audierat, cognomento; eumque, cum esse sono respondisset objurgatorio, ut seditiosorum antesignanum olim sibi compertum, reclamantibus multis, post terga manibus vinctis suspendi praecepit. Quo viso sublimi tribuliumque adjumentum nequicquam implorante, vulgus omne paulo ante confertum per varia urbis membra diffusum ita evanuit, ut turbarum acerrimus concitor tamquam in judiciali secreto exaratis lateribus ad Picenum ejiceretur; ubi postea ausus eripere virginis non obscurae pudorem, Patruini consularis sententia supplicio est capitali addictus.

وأود أن أقدم ترجمة تحاول أن تقلد الأسلوب المتكلف الغريب في الأصل:

«وبينما كانت عصائب عقبان الجيف تحدث هذه الكوارث من الدمار العام أظهر ليونتيوس» حاكم المدينة الخالدة، كثيراً من سمات القاضي المحنك، فكان في الاستجواب سريعاً، وفي الحكم عادلاً جداً، وكان بطبيعته حسن المقاصد، وبدا لفريق من الناس على نحو مفاجئ قاسياً في الحفاظ على سلطانه،ومفرطاً في الميل إلى الحب الشهواني، على أن العلة الأولى المتفجرة في وجهه كانت مفرطة في تفاهتها وسخفها، وذلك أن العوام بأسرهم تبعوا فيلوكوموس العداء المشارك في السباق، والمعتقل بأمر منه،وكأن المسألة دفاع عن أثمن الكنوز،واندفعوا في صخب عارم نحو الحاكم، ليرهبوه: ولكنه أمر الشرطة بالتدخل رابط الجأش، مرفوع الهامة وأوعز بالقبض على بعضهم وجلده، وعاقبهم بالنفي فلم يجرؤ أحد منهم على همهمة أو مقاومة، وحين تدفقت جموع العامة بعد بضعة أيام، وقد استثيرت الى حمياها المعتادة من جديد، الى ميدان سبتمزوديوم، وهو ميدان يزخر بالحياة، حيث كان الامبراطور ماركوس قد شيد مبنى النيمفويم الفخم، متخذة من نقص الخمور حافزاً لذلك، عند ذلك تقدم رهط الموظفين والضباط بالرجاء الملح الى الحاكم ألايجازف بالزج بنفسه في وسط الجمهور الوقح، وهو الجمهور المهدد الذي مازال غاضباً من أثر الشغب الأخير. ولما لم يكن من السهل دفعه الىالخوف فقد مضى في طريقه قدماً الى الأمام، حتى تخلى عنه جزء من حاشيته، على الرغم من أنه قذف بنفسه في غمرة الخطر المحدق، وكان الآن وهو جالس على عربته،يتأمل بثقة مؤثرة،وبعينين متوهجتين، النظرات الأفعوانية للجماهير الصادرة من كل صوب، واستمع الى كثير من الشتائم، ثم سأل واحداً عرفه، وكان يتميز من الآخرين بقوام ذي عنفوان وشعر أحمر، أو ليس هو بتروس، الملقب فالفوميريس،كما كان قد سمع، حين أجاب ذاك بلهجة الاحياء فيها قائلاً إنه هو ذاك، أمره،بحكم كونه معروفاً لديه منذ عهد طويل قائداً لفتنة الثوريين، بينما كان كثير من القوم يحتجون وهم يصرخون بصوت عال، بأن ينتصب عالياً ويداه معقودتان على ظهره، لعقوبة الجلد، وحين رآه القوم مرفوعاً عالياً، وهو يلتمس عبثاً نجدة شركائه في الإثم، تفرق الجمهور الذي كان ما يزال في ازدحام كثيف خلال شرايين المدينة المختلفة، إلى درجة أن أكثر محركي الفتنة ضراوة بين الجماهير كان كأنما تشق خاصرتاه في حجرة للتنفيذ موصدة، ثم جيء به إلى منطقة بيسين، وهناك

أعدم فيما بعد، إذ كان قد تجرأ على الاعتداء على عفاف عذراء تنتسب الى بيت ذي شأن غير ضئيل بموجب حكم القنصل بترونيوس».

وبعض ماقلنا في الفصل السابق عن وصف تاتسيتوس لثورة الجند ينطبق أيضاً على هذه القطعة، بل يبدو هنا صارخاً الى حد أبعد كثيراً، فإن مما يبعد عن تفكير أميان بعدُ، أكثر من تاتسيتوس الى حد بعيد، أن يصور أسباب الثورة ووضع سكان روما تصويراً جدياً، ومن الوجهة الإشكالية -الموضوعية، فالوقاحة الغبية هي وحدها، التي تدفع غوغاء روما الى القلاقل فيما يبدو له، وحتى لوكان محقاً في ذلك-وهذا ممكن جداً بلا ريب- إذ لم يكن ممكنا لجمهور المدينة الكبرى هذا الذي جرى إفساده منذ قرون من قبل كل الحكومات، وُرِبِّي على البطالة، أن يصلح لكثير من الأمور في الواقع- لكان المؤرخ الحديث خليقا أن يناقش مسألة كيف انتهت الأمور الى مثل هذا الحال من فساد العامة، على أنها مشكلة، او يتطرق اليها على الأقل، ولكن هذا لايهم أميان على الاطلاق، وهو في هذا الموقف يتجاوز تاتسيتوس الى حد بعيد، فبالقياس الى هذا يوجد على أية حال شكل عقلاني مفهوم من المطاليب التي يطرحها الجند، والتي يتخذ منها أولو الامر والسلطات موقفاً ما، ويتم التفاوض حولها، وتقوم علاقة موضوعية، بل إنسانية بين كلا الفريقين، والمرء يرى هذا من خلال لغة بليسوس في نهاية الفصل الثامن عشر أو المشهد الخاص برحيل أجريبينا في الفصل (٤١) ومهما يكن ما يصف به تاتسيتوس الجند من التذبذب والخرافة فليس من المكن الارتياب لحظة في أنهم بشر، ليس التهذيب ورفعة الشرف غريبين عنهم، أما في مشهد أميان، في مقابل ذلك، فليس هناك على الإطلاق علاقة بين السلطات والثائرين تتسم بالموضوعية والعقلانية، فضلاً عن كونها علاقة إنسانية قائمة على الاحترام المتبادل. فالعلاقة مجرد علاقة حسية، سحرية، وقسرية، فهناك من ناحية تكتل محض للأجساد غبي ووقح، مثل كتلة من ناقصي النمو المنسيين، ومن الناحية الأخرى سلطة مكشوفة، وانعدام للخوف، واعتقال، وجلد، وبمجرد أن يرى العوام أن الواحد منهم يعامل على هذا النحو، كما يبدو أنهم يستحقون ذلك جميعاً، يخلدون الى السكينة ويتوارون، ولايدلي أميان، مثل تاتسيتوس، بأية معلومات عن حياة هذا الشعب- بل الأمر أقل من ذلك، اذ يُفْتَقَدُ شيء مما يجاري خطبة

بيرسينيوس، فلا يُقَدَّم هنا شيء يمكن أن يطلعنا على علاقة داخلية وهو لايدع الشعب يتكلم(ولايذكر الا لقبا هو فالفوميريس(valvomeres) مثل لقب السيد العالي الجناب (Cedo ahteram)عند تاتسيتوس، بل يضفي على المجموع ثوب فخامة بلاغته العابسة التي تجانب الطابع الشعبي قدر الإمكان، ومع ذلك فالحدث مصوغ بحيث يترك انطباعاً حسيا بالغ القوة، بل ربما يحدث لدى بعض القراء أثراً حسياً غير مستحسن. فقد بناه أميان بصورة كلية على الإيماءات: التقابل بين الجمهور المتكتل والحاكم المسيطر عليه بصورة مكشوفة، ويجري التمهيد للإيمائي الحسي منذ البداية-عن طريق اختيار الكلمات والصور، التي سبق اليها مرة أخرى، وهو يبلغ ذروته بالمشهد عند ميدان سبتمزوديوم،- والمواجهة مع الجالس في عربته ذى العينين المتوهجتين، ليونتيوس الذي يمكن تشبيهه بمُروِّض الحيوانات، والجمهور الذي يفِّح كالأفعى، والذي سرعان ما يتبخر بعد ذلك، فثمة شغب، وامرؤ فرد يحاول إلجامه بعينيه، ثم ينزل في غمرة ذلك- بضع كلمات حادة والجسد المرفوع لقائد الفتنة، وأخيراً ضربات بالسياط: ثم تسود السكينة، وفي الختام يستقبل المرء بعد ذلك عمليات اغتصاب مع ما يليها من الإعدام، مطروحة على المائدة.

وتبين المقارنة مع تاتسيتوس الى أي مدى ضعف الانساني كما ضعف العقلاني- الموضوعي على حد سواء، والى أي مدى ازدادت قوة السحري والحسي، فثمة شيء ثقيل ضاغط وإظلام في جوّ الحياة، هويتبّين منذ نهاية القرن الأول من عصر الأباطرة، أما عند سنيكا فواضح لالبس فيه، ولقد طالما جرى الحديث في الجانب العابس المكفهر من التدوين التاريخي عند تاتسيتوس، أما هنا عند أميان فقد وصل الأمر الى تجريد من الطابع الإنساني سحريٍ وحسي، وأما أن الوضوح الحسي في الأحداث يستفيد من مثل هذا الجمود في الجانب الإنساني، فأمر يلفت النظر الى حد فائق وربما كان في وسع المرء أن يحتج بأنني طرحت مقابل مشهد تاتسيتوس ثورة غوغائية، لاثورة جنود، ولكن الموضوع الوحيد الوارد في الحسبان في هذا الصدد، وهو ثورة الجند في بداية الكتاب العشرين التي تؤدي الى المناداة بجوليان باسم اوغسطوس، هو عندى موضع شبهة كبيرة، إذ لايبدو هناك على الاطلاق أن المسألة مسألة حركة تلقائية للجند، وانما هي مظاهرة جماهيرية مستثارة عن قصد، وهي تستغل غرائز القوات استغلالاً بارعاً كما نعرفها

معرفة جيدة تماماً من أحدث التواريخ ومثل هذا الموضع ما كان ليصلح لغرضي، وهكذا كان علي أن أختار الثورة الشعبية في رومـا، ولكـن السـمات المميزة في أسلوبها،والـتي وجدناها فيها لدى النظرة الأولى، يمكن إثباتها في كل مكان عند أميان، ففي كل مكـان يتراجع الجانب الإنساني الحساس، والعقلانـي، وفي كـل مكـان يـبرز الحسـي ذو السـمة السحرية والكئيبة، والتصويريُّ والإيمائيّ الجـامد. ولاريـب أن تبـيريوس عنـد تاتسـيتوس كئيب بما فيه الكفاية ولكنه يظل مع ذلك بـلا ريـب محافظـاً علـى الكثـير مـن الإنسـانية والكرامة الباطنيتين، أما عند أميان فلم يبق الإ السحري، والمشوه الغريب(grotesk) والانفعـالي المثير للرّعدة، وإن المرء ليتولاه العجب من تلك العبقرية التي طورها في هذا الاتجاه ضابط كبير جاد يعمل بموضوعية، وما أشد ما كانت عليه وطأة الجو إذ وصلـت بمثـل هـذه المواهـب الى التفتح عند أناس من هذه المنزلة ومن هذا النمط المعيشي (والظاهر أنه أنفـق قسـطاً كبـيراً مـن حياته في حملات صعبة وحافلة بالمشاق)، وليقـرأ المـرء رحلـة المـوت لجـالّوس (١٤-١١) أو رحلة جثة جوليان(٢١-١٦)، أو إعلان (بروكوب) امبراطورا (٢٦-٦) وكان واقفاً هنـاك، كمن تعفن شطر منه، وكالخارج من القبر، بدون حُلـة (اذ لم يسـتطع القـوم أن يجـدوا الحلـة الملكية)، وكان القميص الروماني مطرزاً بالذهب مثل خادم قصر، وكان يرتدي، مـن عورتـه فما دونها، ثياب غلام في المدرسة..، وكان يمسك في يـده اليمنـى بخنجـر، ويلـوح باليسـرى بقطعة من القماش الأرجواني ...

وقد كان في وسع المرء أن يعتقد أنْ قد خرجت فجأة شخصية مرسومة من رسـوم ستارة المسـرح أو تجسـد دور هـزلي تشـويهي فظيـع (grotesk).. وكـان يَعِـدُ في تزلُّـف عبودي، ساحبي السلك لرفعه، بثروات هائلة ومنـاصب.. وحـين كـان قـد ارتقـى منـبر الخطابة ولاذوا جميعا بالصمت عابسين، جامدين من الدهشة، اعتقد، كمـا كـان يخشـى من قبل، أن ساعته الأخيرة قد أزفت، فجعل يرتعد ارتعاداً لم يستطع معه الحديـث زمنـا طويلاً، وأخيراً شرع ينطق ببضع كلمات، بصوت متعـثر، كـالمحتضر، قـائلاً: أنـه يتمتـع بالحق في العرش الامبراطوري تبعاً لنسبه.." ومـرة أخرى يعـد الإيمـائي والتصويـري هـو الذي يبرز، ومن الممكن أن تؤلف من كتاب أميان مجموعـة كاملـة مـن الصـور الشـائهة الباعثة للرعدة والتصويرية الحسية الى درجة فائقة: الامبراطور قسطنطين الـذي لايعطـف

رأسه قط ولا يتمخط أو يبصق، وكأنه نصب بشري،(١٦-١٠)، و(٢١-١٦)، وجوليان المنتصر الكبير على الأليمان، ذو اللحية العنزية، الذي يحك رأسه دائماً، ويوسع صدره المفرط في الضيق ليبدو أعرض، ويخطو خطوات مفرطة في الطول بالقياس الى قامته القصيرة (١٧،١٢،و٢١،١٤) وجوفيان الذي ينظر إليه نظرة المسرور، والذي يعد محيط جسمه هائلاً الى درجة أن القوم شقّ عليهم أن يعثروا له على قطع الملابس الامبراطورية لدى انتخابه امبراطوراً على غير توقع أثناء حملة عسكرية، والذي مات في أجل جد قريب عن ثلاثة وثلاثين عاماً، بطرق لم يتحقق جلاؤها (٢٥-١٠) والمتآمر بروكوب، المتجهم المصاب بداء الكآبة، والذي يطرق الى الأرض أبدا والذي ينتسب الى أسرة من أنبل الأسر، وقد اتهم وهو بريء ويختفي زمناً طويلاً بين حثالة الناس، وهو شأن كثير من الشخصيات الأخرى عند أميان، لايحاول أن يجعل من نفسه إمبراطوراً إلا لأنه يرى طريقا آخر لإنقاذ حياته، وذلك مالايوفق اليه بالطبع بهذا الاسلوب(٢٦،٦-٩)، الكاتب الخصوصي، ومدير الديوان الامبراطوري، ليو، نّهاب الجثث البانوني"، واللص ومصاص الدماء، الذي يقطر شدقه الحيواني قسوة (١٢٢٨)(١،٢٨)، والعرّاف، أو"الرياضي" هليودور النمام المحترف،الذي قام بأعمال فظيعة: وهو الآن من الذواقين، يتمتع بالمال الطائل من قبل عواهره، وهو يتخذ سيماء العبوس بينما يتجوّل في المدينة، حيث يهابه- الناس جميعاً، وهو يغشى بيوت اللذة بنشاط، وعلانية- فهو ناظر المخدع الامبراطوري (cxubicueariss officiis prae positus) ويعلن أن أوامر الملك ستجر الخراب على الكثيرين بعده وإنما تذكر السخرية الرهيبة في هذه الكلمات، بعض الشيء، بـ (صاحبي تيبيريوس الحبيب)على أن تاتسيتوس أشد فظاعة بعدُ في الحوليات (٦-٥) فعندما يموت هليودور بعد ذلك فجأة، يرغم البلاط كله على الاشتراك في دفنه الاحتفالي حاسري الرؤوس، حفاة معقودي اليدين (كما في الصلاة)(٢٩-١٢) أما الامبراطور فالنتينيان، وهو أمير من ذوي الخطر،حسن المظهر، فيأمر بقطع اليد اليمنى لأجير من أجراء الفروسية، لأنه أعانه إعانة غير بارعة على امتطاء جواد كان قد غدا مجفلا (٣٠-٩) ومثله الامبراطور فالينز، مقاتل القوط الأسود، ذو العين المغطاة ببشرة بيضاء وذو الكرش البارزة، والساقين المحنيتين (٣١-١٤) لقد كان في وسع المرء ان يستأنف هذه اللائحة من الصور زمناً طويلاً بعد، وأن يستكملها أيضاً عن طريق الأحداث وضروب الوصف

للتقاليد على نحو لايقل إثارة للرعدة في تشويهه، أما الخلفية قبل كل هذا فهي: أن البشر الذين يتناولهم الحديث يعيشون أبداً بين السكر بالدم والخوف من الموت، مشوه فظيع وسادي،شبحي وخرافي،فيه ظمأ الى السلطة، وهو مع ذلك يخفي اصكاك أسنانه بغير انقطاع، هكذا يبدو عالم الطبقة القيادية عند أميان وقد كان مرحه الغريب جديراً بالذكر بعد هذا - وليقرأ المرء مثلاً وصف النبلاء الذين يرفضون قبلة التحية المألوفة بدافع الكبرياء (يعطفون رؤوسهم مثل الثيران الهائجة كلما ظنوا أن أحداً- سيعانقهم،ويمدون ركبهم أو أيديهم ليقبلها من يتملقونهم اعتقاداً منهم أن هذا يكفي لإسعادهم، ويظنون أنهم سيفيضون كل أنواع الصداقة على غريب ربطه بهم التزام (٤٨-٤) فيسألونه عن الحمام الذي يتردد عليه وعن الماءِ الذي يستعمله. وعن المنزل الذي حل فيه. أو ملاحظته حول ضروب الصراع المذهبي في الكنيسة المسيحية: كانت كتل من رجال الكهنوت تروح وتغدو في سفر دائم الى ما يسمى بالمجامع الكهنونية (Synoden)بينما يحاول كل منهم أن يفرض على الآخر تفسيره للعقيدة، ولم يبلغوا شيئاً سوى استنفاد القوى الكامل وشل وسائل النقل(٢١-١٦) وفي هذا المرح يكمن دائما شيء مر، تشويهي فظيع، وقد كان يتضمن في كثير جداً من الأحيان شيئاً من التشويهي المثير للرعدة واللاإنساني التشنجي، ويعد عالم أميان مظلماً: فالخرافة والسكر بالدم والإرهاق، والفزع من الموت، والإيماءات الخانقة، والمتشنجة بطريقة سحرية، يملأنه ولا يظهر في صورة الوزن المقابل شيء سوى التصميم المظلم على النحو ذاته، والانفعالي، على أداء مهمة تزداد على نحو مطرد صعوبة ويأساً، ألا وهي حماية الدولة المهددة من الخارج، والمتداعية من الداخل. وهذا التصميم يضفي على الأقوى بين الشخصيات المتصرفة في الأحداث سمة التفوق على البشر، العنيدة، المتشنجة، التي لاتدع مجالاً للاسترخاء،كما تعبر عن ذاتها مثلا في بوليان كما يليق بامبراطور، بعد أن أنجز جلائل الأعمال(أموت واقفاً ووحيداً ومحتقراً نفسا قضت(أموت واقفاً).

وعلى الرغم من كثرة ما نأمل أن نكون قد عرضناه منه، فإن أميان يتمتع بطاقة تعبيرية حسية كبيرة جداً، ولو أن لاتينيّته لم تكن على هذا الجانب من صعوبة الفهم، والامتناع على الترجمة، لكان من الجائز أن يكون واحداً من أكثر أدباء العصر القديم

تأثيراً، ولاريب أن طريقته ليست بحال من الأحوال قائمة على المحاكاة بمعنى أنه كان يصور الناس أمام أعيننا وآذاننا انطلاقاً من شروطهم الأولية الخاصة، وكأنه يستنبطهم من طبيعتهم، ويدعهم يشعرون ويتصرفون، ويتحدثون، بل لايدعهم يتحدثون بلغتهم الخاصة بهم، بل يتبع بصورة مطلقة التقاليد الخاصة بالمؤرخين القدماء أولي الأسلوب الرفيع الذين يلاحظون من عَلٍ ويصدرون أحكاماً أخلاقية،والذين لايستعملون قط الوسائل الفنية الخاصة بالمحاكاة الواقعية عن قصد، وبصورة شعورية، لأنهم يأنفون منها بحكم كونها أسلوباً هزلياً مُسّفاً، أما الطابع الروماني المتأخر الخصوصي المفضل من هذه التقاليد بوجه خاص، كما يبدو متجسداً منذ سالوست ولكنه يتجلى بصورة خاصة عند تاتسيتوس، فينزع، بحكم كونه شديد الرواقية في مضمونه المتصل بالمزاج النفسي، الى اختيار موضوعات كئيبة بصورة خاصة، تكشف عن قدر كبير من الفساد في الأخلاق، و ترك هذه الموضوعات تتميز تميزاً صارخاً تجاه مثل أعلى يلوح في الأذهان، عن البساطة الأصلية، والنقاء والفضيلة، والظاهر للعين أن أميان يرغب في أن يسلك نفسه في هذه الأطر، كما يتبين من الموضوعات الكثيرة في كتابه التي يورد فيها أفعالاً وأقوالاً من الأزمان السالفة لتكون صوراً أخلاقية مقابلة، ولكن يمكن للمرء أن يحسّ منذ البداية في هذا التقليد، وقد بات جلياً عند أميان، أن المادة تتغلب على المقصد الأسلوبي بصورة مطردة، وترغم الأسلوب الذي ينزع الى النبالة المتحفظة على أن يتلاءم مع المضمون، بحيث أن اختيار الكلمة، وبنية الجملة، حين تحمله الواقعية القائمة في المضمون، وإرادة الأسلوب الرفيع الى حد مجانب للواقع، بطريقة مفعمة بالتناقض، على التغير ويفقدانه الانسجام، يأخذ في التحول الى اختيار مثقل بالأعباء، وصارخ ويتسم بسمة التأنق المتكلف (Manierismus)وتبدأ الجمل بما يشبه التشوه والالتواء، ويفسد التوازن الخاص بالأناقة، و يتحول التحفظ النبيل الى بهرجة قاتمة، ويعطي التعبير على نحو يشبه أن يكون معاكساً لإرادته، حسية أكثر مما كان في الأصل خليقاً أن يتلازم مع الرزانة في الوقت الذي لاتضمحل فيه الرزانة مع ذلك بحال من الأحوال، بل تتصاعد على النقيض من ذلك تماماً، فالأسلوب الرفيع يغدو صعب المراس، حاد الانفعال،وحسياً تصويرياً، وتتوافر الآثار الاولى لذلك حتى عند سالوت، وقد كان يمارس نفوذاً هاماً في هذا الاتجاه سنيكا الذي لم يكن في الحقيقة يجري على سَنَنَ المؤرخين، ولكنه كان بلاريب عميق الأثر

بوجه عام، وكذلك يجب الإتيان هنا على ذكر(لوكان) أما عند تاتسـيتوس فيعـد الثقيـل المظلم في الأسلوب التاريخي الذي يتغذى من ظلمة الأحداث المرويـة، مشـحوناً بـالنظرة الحسية بمقدار مايرغمها المفزع على البروز بطريقة مثيرة للأشجان، حتـى أنهـا لتنبثـق في كثير جدا من الأحيان، وتعود بالطبع، لتقـع بسـرعة في إسـار الإيجـاز النبيـل والحـاد، في الأسلوب الذي لايتيح لمثل هذه الاندفاعات ان تتفاقم (والمثال الـذي يقـوم مقـام الأمثلـة الكثيرة: إعدام أبناء سيجان، الحوليات،٥،٩).

أما عند أميان فيتفاقم المتجسد المحسوس وقد شق طريقه في وسط الأسلوب الرفيـع، لاعن طريق النزول به الى مسـتوى العـوام، شـعبياً أو هزليـاً، بـل بتصعيـده الى مـايتعدى المقـاييس: فاللغـة تبـدأ في رسـم الواقـع المشـوه والشـبحي- الدمـوي بكلمـات براقـة، وبضروب من التشويه المبهرج للحمل، وتحل محل الكلمات النبيلة الهادئة التي لاتنبـئ عـن المحسوس إلا بإيجاز، أو تشير اليه بمجرد إشارة أخلاقية فحسب، الكلماتُ المصورة بطريق الإيماء، ومن ذلك، في وصف قلاقل روما، بدلاً من التعبير الأخلاقـي عـن رباطـة الجـأش (ثابتة صامدة كلها ثقة تفهم الأمور بعينين ثاقبتين) وبـدلاً مـن (iter non intermisit لم يتخلّ عن السير) (اتجه مباشرة rect tetendit) وبدلاً(من الجلـد بالسـياط) التعبـير الفخـم والمنطوي على التصرف وعلى السمة الحسية في الوقت ذاته(latera exarare)، ويعـد مـن المشابه لذلك في تأثـيره تعبـير سـتر الحيـا (Pudorem eripere)، وبينمـا يقـول تاتسـيتوس مثلاً(accusatorum major in dies of inheslior urs كانت قوة المهتمين تزداد حجماً وعنفاً يومياً) (الحوليات،٤،٦٦) يرد هنا (بينما كان رعاع القوم يقـدرون سـوء هـذا التدهـور العام dun hos escitiorum communium clodes suscit at)وكل هذه الأمثلة (والكثير جـداً مما يشابهها)، تبين أن الأسلوب المتكلف أو ما يسمى بالجزالة لاينبثق عن الميل الى ما هو غير مألوف فحسب بل يفيد في الوقت نفسه، وقبل كل شيء، في الوضوح الحسـي وإن المرء ليضطر الى استكمال تصور الحـدث ويضـاف الى ذلـك التشـبيهات الكثـيرة للبشـر بالحيوانات (وتعد الأفعى والثور محبوبـين- بوجـه خـاص) أو لأحـداث الحيـاة بـأحداث المسرح أو عالم الموتى، وفي كل مكان يعد اختيار الكلمة مطلوبـاً، ولكـن علـى النقيـض تماما من الممارسة الكلاسيكية التي كانت تجد المختار والمطلوب في صياغة معدلة عامـة-

نبيلة، للحسي، ولم تكن تبيح التصوير الكامل لهما إلا للأديب (الذي كان عليه مع ذلك أن يظل بعيداً عن الحياة الراهنة- الواقعية. إذا أراد أن يجتنب الأسلوب الأدنى الخاص بالهجاء أو الملهاة)-وعلى النقيض من ذلك تماماً يفيد المطلوب الآن، بالأسلوب الرفيع الخاص بالتدوين التاريخي في التصوير المستفيض للأشياء التي تحدث في الوقت الراهن، ومع ذلك فهذا التصوير المستفيض لا يتسم في الحقيقة بسمة المحاكاة، بل يظل هناك دائماً المؤرخ الذي يصدر أحكامه من وجهة أخلاقية، والذي يتحدث بأسلوب رفيع ويتجنب ألوان الإسفاف في الواقعية المُحاكية، إلا أنه يستعمل الألوان الصارخة الى أقصى الحدود دائماً، أما عند أميان فيجب أن يُقرّر في بنية الجملة عنده مثلُ ما يقرر في اختياره للكلمات، ولئن كان من الممكن هنا أن يعزى بعض ذلك الى الحاجة إلى خاتمة(إيقاعية للجملة، إلى جانب المتَطرِّف المتأنق بصورة مفرطة في أسلوبه (نوردِن، النثر الفني في العصر القديم، ٦٤٦ وما يليها) فسيبقى مع ذلك قدر كاف مما لايمكن تفسيره تفسيراً كافياً إلا وفقاً لنظرتنا، وفي تحديد أميان لمواضع الاسماء(Substantiva) ولاسيما أسماء الابتداء (Nominativ subjeRt)، وفي الاستعمال البعيد المدى للصفات وأسماء الفاعل والمفعول في صورة البدل(Apposition) وفي ميله الى تحديد ضروب البدل المتراكمة، بعضها إزاء بعض، عن طريق موقع الكلمة، يتجلى سعي أميان الى الإيحاء في كل مكان بنظرة هائلة،تلفت الأنظار، كما أنها إيمائية في أغلب الأحيان وليلاحظ المرء إخراج أسماء الابتداء(Subjekte). (ليونتسيوس الحاكم Leontius regens، رعاع القوم Turba feralis حكم المدينة praefectus، الامبراطور ماركوس Marcus imperator، هو ille، وأسماء الخبر (Objekte) (المدينة الخالدة urbem aeternam، القائد فيلوكوموس Philocomus aurigam، وجه vultus) والفيض من الأبدال (Appositionen).

وقد كان يسبرسن خليقاً أن يقول:"الأبدال الاستثنائية-Extra-Appositionen والأشكال المشابهة للبدل: وقد استخرج كل منها بصورة مستقلة قدر الإمكان اذ يتبع ليونتيوس:الحاكم:ثم:سريع، عادل جداً، راض.

ثم في قالب من الكلمات المركبة ذات البنية الخاصة، لاذع، وبصورة بارزة مرة أخرى: أكثر ميلاً الى الحب ويتبع ذلك: السبب مع المفاضلة الفنية:(حقيرة جداً وخفيفة) ويتبع عامة

الشعب مع المفاضلة على النحو ذاته: (متعبة، ستدافع عن عربونها الشخصي)، ويتبع هو، (ثابت وعالٍ).

وبالقياس الى الحس الكلاسيكي يعد الأسلوب منمقا الى حد المبالغة سواء في اختيار الكلمات، أم في بناء الجملة في الوقت ذاته حسياً الى حد المبالغة، وهو يحدث أثراً قوياً جداً لكنه أثراً مشوه، وهو يحدث أثراً مشوهاً شأن الواقع الذي يصوره، ويعد عالم أميان في كثير جداً من الأحيان مثل المرآة المشوهة للمحيط البشري المألوف الذي نتحرك فيه، وهو في كثير جداً من الأحيان مثل كابوس، على أنه لايعد كذلك ببساطة لأن أشياء فظيعة تحدث فيه، كالخيانة، والقتل والتعذيب، والترصد الخبيث، والوشاية، فمثل هذه الأشياء تحدث على الدوام وفي كل مكان تقريباً، وليست عصور الحياة التي هي أكثر احتمالا بالعصور الكثيرة التواتر،والأحرى أن ما يثقل على النفس في عالم أميان إنما هو افتقاد الوزن المقابل، ذلك لأنه على قدر ما يصح أن البشر قادرون على كل ماهو مروّع، يصح أيضاً ان المروّع ينتج على الدوام قوى مقابلة، وأن طاقات النفس الحيوية الكبرى تتجلى أيضاً في معظم عصور الأحداث المريعة: الحب، وتضحية الشهداء، والبحث المتقصي عن إمكانات حياة أكثر نقاء، وليس يوجد شيء من ذلك عند أميان، وذلك أنه لما كان صارخاً في مضمار الحسي فحسب، وكان مستسلما على الرغم من الانفعال العنيد، وفي حكم المشلول، فإن تدوينه للتاريخ لايكشف في اي مكان عن شيء مُخلّص، ولا في أي مكان عن شيء يشير الى مستقبل أفضل، ولافي أي مكان عن شخصية أو حدث تهب حواليهما رياح أكثر حرية وإنسانية تبعث البرودة، وهذا مايبدأ منذ تاتسيتوس، وإن لم يكن ذلك بالقدر ذاته، وإنما يكمن سبب ذلك بلا ريب في الوضع الدفاعي اليائس الذي تنغمس فيه الحضارة القديمة على نحو مطرد، ولمّاعادت لاتقدر على أن تلد من ذاتها أملا جديدا وحياة جديدة، فقد كان لابد لها ان تقتصر على إجراءات كانت تستطيع على أفضل الأحوال أن تقف الانهيار، وتحافظ على ماهو موجود، وقد أصبحت هذه الإجراءات أيضاً عتيقة على نحو مطرد، وبات تنفيذها أكثر صعوبة على نحو مطرد، وهذا معروف، ولست في حاجة الى مزيد من الإفاضة فيه، وإنما أود أن أضيف الى ذلك بمجرد أن المسيحية التي يبدو أن أميّان لم يكن يقف منها موقف المناوئ لاتعني بالقياس إليه شيئاً يحسم الظرف المظلم المتسم بضياع المستقبل.

ومن الواضح أن طريقة أميان في الوصف توصل الى التطور الكامل شيئاً كانت قد تجلت بوادره منذ سنيكا وتاتسيتوس، ألا وهو الأسلوب التفخيمي الشديد الإثارة[*] الـذي شق فيه الحسي الباعث على الفزع طريقه، إنه واقعية قاتمة، تفخيمية عالية الإثـارة، غريبـة كـل الغرابة عن العصر القديم الكلاسيكي، على أن المرء يستطيع أن يـدرس خليط الفنون البلاغيـة ذات الأسلوب المتناهي في نقائه والواقعية الصارخة المشوهة تشويها شديداً منذ وقت.أسبق كثيراً، وفي أوضاع أسلوبّية أدنى كثيراً:عند أبوليوس(Apuleius) مثلاً، الذي يقدم نوردن عن أسلوبه في "النثر الفني القديـم" الـذي ذكـر مـن قبـل مـراراً، تحليـلاً متألقـاً، ومـن البدهـي أن الوضـع الأسلوبي لرواية ميليزية[1] إنما هو وضع تختلـف كـل الاختـلاف عـن وضـع مؤلـف تـاريخي، ولكن مسخ الكائنات يظهر، على الرغم من كل ألوان الطيش العبثي والشـهواني والسـخيف في كثير من الأحيان، لامجرد مزيج مماثل من البلاغة والواقعية، بـل يظهـر أيضـاً–وذلـك مـا لم يشر اليه نوردن– الميل ذاته الى التشويه الشبحي المخيف للواقـع، ولسـت أقصـد بذلـك بمجـرد الفيض من قصص التحولات والأشباح التي تدور جميعاً عند حدود المفـزع والشـائه(grotesk) بل أقصد فوق ذلك بعض الأشياء الأخرى، ومن ذلك طراز الشهوانية، فمع التوكيد الأقصى على الرغبة التي يفترض إيقاظها بكل توابل الفن الواقعي البلاغي، عنـد القـارئ أيضاً، يفتقـد الجانب النفسـي والإنسـاني– الحميـم افتقـاداً كـاملاً، ويدخـل في المسألة علـى الـدوام شـيء شبحي– سادي، وتختلط الرغبة دائماً مع الخوف والفزع.وبالطبع فهناك الكثير مـن السـخف أيضاً، وهذا ما يتخلّل الروايـة كلهـا: فـالخوف، والرغبـة والسـخف يملأنهـا،ولـو أن الشـعور بسخف المجموع، عند قارئ اليوم على الأقل، لم يكن بهـذا القـدر مـن القـوة، لتعـرض المـرء لإغراء التفكير في كتاب محدثين معينين يُذَكّر عالمهم، عـن طريـق تشـويههم المخيـف، بجنـون فائق يتلوه، وأريد أن أوضح ما أقصد اليه عن طريق موضع غير بارز الى حد بعيد، من مسـخ الكائنات، وهو يرد في نهاية الكتاب الأول(١، ٢٤)ويتحدث عن جولة شراء في السوق يقـوم بها الراوي لوكيوس في مدينة غريبة (تسّالية) وجاء فيه مايلي:

---

[*] hochpathetisch

[1] الرواية الميليزية نسبة إلى اريستيد الميليزي، أو الملطي، مؤلف مجموعة من هذه الروايات الشهوانية الداعرة من القرن الأول والثاني قبل الميلاد. «المترجم»

... rebus meis in cubiculo conditis, pergens ipse ad balneas, ut prius aliquid nobis cibatui prospicerem, forum cuppedinis peto; inque eo piscatum opiparem expositum video. Et percontato pretio, quod centum nummis indicaret, aspernatus viginti denariis praestinavi. Inde me commodum egredientem continuatur Pythias, condiscipulus apud Athenas Atticas meus; qui me post aliquantum temporis amanter agnitum invadit, amplexusque et comiter deosculatus, Mi Luci, ait, sat pol diu est quod intervisimus te, at hercules exinde cum a Clytio magistro digressi sumus. Quae autem tibi causa peregrinationis huius? Crastino die scies, inquam. Sed quid istud? Voti gaudeo. Nam et lixas et virgas et habitum prorsus magistratui congruentem in te video. Annonam curamus, ait, et aedilem gerimus; et si quid obsonare cupis, utique commodabimus. Abnuebam, quippe qui iam cenae affatim piscatum prospexeramus. Sed enim Pythias, visa sportula succussisque in aspectum planiorem piscibus : At has quisquilias quanti parasti? Vix, inquam, piscatori extorsimus accipere viginti denarios. Quo audito statim arrepta dextra postliminio me in forum cuppedinis reducens : Et a quo, inquit, istorum nugamenta haec comparasti? Demonstro seniculum; in angulo sedebat. Quem confestim pro aedilitatis imperio voce asperrima increpans : Iam iam, inquit, nec amicis quidem nostris vel omnino ullis hospitibus parcitis, qui tam magnis pretiis pisces frivolos indicatis et florem Thessalicae regionis ad instar solitudinis et scopuli edulium caritate deducitis! Sed non impune. Iam enim faxo scias,

quemadmodum sub meo imperio mali debeant coerceri. Et profusa in medium sportula iubet officialem suum insuper pisces inscendere ac pedibus suis totos obterere. Qua contentus morum severitudine meus Pythias, ac mihi ut abirem suadens : Sufficit mihi, o Luci, inquit, seniculi tanta haec contumelia. His actis consternatus ac prorsus obstupidus ad balneas me refero, prudentis condiscipuli valido consilio et nummis simul privatus et cena...

وأرتب أمتعتي في حجرة النوم، وأهم بالذهاب الى الحمام، فأمضي قبل ذلك الى سوق الأطعمة، لأهيء لنفسي شيئاً للأكل: وهناك أرى سمكاً ممتازا معروضاً وأسأل عن السعر، وأنزل به، بالمساومة، من مائة دينار الى عشرين، وبينما أنا منصرف من هناك يركض بيتياس معترضاً طريقي، وهو رفيقي التلميذ في أثينا الأتيكية ولايكاد يتعرف عليَّ بعدَ شيء من التردد حتى يقبل عليَّ بالمودة ويعانقني ويقبلني تقبيل الأصدقاء، ويصيح

(لوقيوس، لكم مضى من الزمن منذ أن رأيتك! أعتقد منذ أن غادرنا أستاذنا كليتيوس!ولكن كيف جئت إلى هنا؟"وأجيب قائلا: "سوف تحيط بذلك غداً ولكن ماهذا؟ يجيب عليَّ بالطبع أن أهنئك، فأنا أرى خدم المحكمة وسياطاً، وأنت نفسك،في المنصب والكرامة!" ويقول:"أنا أتولى شرطة السوق، فأنا صاحب الشرطة وإذا كنت تريد أن تبتاع شيئاً فيسرني أن أكون في عونك" ورفضت، لأنني كنت قد أمنت لنفسي ما يكفي من السمك لعشائي ولكن بيثياس رأى سلتي الصغيرة، وهز السمكات ليراها على نحو أفضل، وقال: "وكم دفعت من أجل هذه البضاعة؟" "وأجبت قائلاً: "لقد حملت السمّاك بشق النفس على القبول بعشرين دينار" وعلى أثر ذلك يمسك بي من يدي-ويسحبني من جديد عائداً الى السوق، ويسألني:(ومن أي بائع من هؤلاء اشتريت البضاعة؟) وأشير الى شيخ ضئيل كان يجلس في ركن، وعلى الفور يبدأ بتحقيره بناء على صلاحيته في قيادة الشرطة، بصوت عال قائلا: " لقد أسرفتم الآن كثيراً، فلم تعاملوا أصدقائي والضيوف الغرباء مطلقاً معاملة لائقة، أوتبيعون مثل هذه السمكات الرخيصات بمثل هذا السعر! إنكم لتجعلون، بأسعار الأطعمة العالية، من أكثر مدن تساليا ازدهاراً، صحراءً من الحجارة لايريد أحد أن يزورها! ولكن لاينبغي أن يظل هذا بغير عقاب، وسوف أبين لك كيف يعاقب النصابون في عهد إدارتي!" وعلى أثر ذلك ينفض مكنون السلة الصغيرة، ويأمر أحد أتباعه الموظفين بوطء السمكات ودهسها تماماً بالقدمين. ولما طابت نفس بيثياس بحزمه نصحني بعيد ذلك بالانصراف، و هو يقول: "ياعزيزي لوقيوس إن ما صنعت بالشيخ لعار كبير، وعلى هذا اكتفي بذلك" وأتوجه وأنا مذهول قد تولتني الدهشة الكاملة من هذه الأحداث الى الحمام، وقد خسرت بفعل الإجراء العنيف من قبل رفيق دراستي الذكي، مالي وعشائي في وقت معاً...

لقد كان هناك وما زال يوجد بلاريب، قراء يضحكون من هذه القصة ببساطة، ويعدونها مهزلة (Farce) أو مجرد دعابة، ولكن هذا لايبدو لي كافياً، فإن سلوك الصديق الذي عثر عليه للتو من جديد،والذي لايقال عنه شيء عدا ذلك، إما أن يكون خبيثاً عن قصد (ولكن هذا ليس له أي مبرر) وإما أن يكون مجنوناً- ولكن لايلاحظ في أي مكان أنه يعاني من نقص عقلي، ولاسبيل هناك الى تجنب انطباع عن تشويه لأحداث الحياة

الوسطية المألوفة يتسم شطر منه بالسخف وشطر آخر بالشبحية، أما الصديق فقد سر باللقاء غير المأمول، وعرض خدماته، بل فرضها، وبدون أن يهتم أدنى اهتمام بنتائج طريقته في التصرف، يسلب لوقيوس عشاءه وماله، أما معاقبة البائع الذي يحتفظ بماله فلا يجري الحديث عنها، وإذا صح فهمي فإن بيتياس ينصح لوقيوس بمغادرة السوق لأن التجار لن يبيعوه شيئاً بعد هذا المشهد أو ربما انتقموا منه فضلاً عن ذلك. فالمسألة برمتها مع كل حماقتها، مدبرة بإحكام للتغرير بلوقيوس وتدبير مقلب خبيث لـه. ولكن لأي سبب ولأي غرض، أهو السفه، أم هو الخبث، أم هو الجنون، أما السفه فلا يمنع القارئ من الشعور بالحيرة والاضطراب، وياله من تصور مزعج بوجه خاص وقذر، وعلى شيء من السادية يتمثل في دهس السمكات على بلاط ميدان السوق، بسبب المنصب!.

على أن اقتحام الواقعية التي تُصَوَّر بشكل صارخ، وبأسلوب رفيع، ذلك الاقتحام الذي رأيناه عند أميان، والذي ينسف بالتدريج الفصل الكلاسيكي بين الأساليب، يسرى مفعوله أيضاً عند الكتاب المسيحيين، ففي التقليد المسيحي-اليهودي لم يكن يوجد كما عرضنا من قبل، فصل بين الأسلوب الرفيع والواقعية على الإطلاق، ومن ناحية أخرى فإن تأثير البلاغة القديمة على آباء الكنيسة الذي كان قوياً جداً، كما هو معلوم، وزاد في قوته أن كثيراً من آباء الكنيسة كانوا رجالاً ذوي ثقافة عالية، واطلاع على الفلسفة والبلاغة لم يكتسب فعاليته إلا في وقتٍ كانت فيه عملية النسف المذكورة قد خطت خطوات بعيدة إلى الأمام، ليس بالنظر إلى الفصل بين الأساليب فحسب، بل بصورة مطلقة، في المحافظة على التوازن والانسجام في التعبير، ولذلك فليس من النادر أن يوجد لدى آباء الكنيسة أيضاً مزيج من البهرجة البلاغية وكمال التصوير الصارخ للواقع، ويعد هيرونيموس بوجه خاص صاحب الإنجاز الأقصى في هذا السبيل،وتعد صوره التشويهية الهجائية الساخرة التي تتفوق كثيراً على هوراس وجوفينال بالغة القوة في التصوير وهناك، فوق ذلك، مواضع معينة يقدم فيها نصائح بالتعفف تبلغ أدق التفاصيل، ومن دون أن يلتزم بأي تحفظ يتصل باللياقة، وهي تتصل بالطعام والشراب والعناية بالجسد، أو إهماله بالأحرى، والورع، أمّا إلى أي مدى أقصى لتجسيد القاسي في الأسلوب ذي الجزالة والفخامة، يستطيع أن يرتقي، فذلك ما يبيِّنه موضعٌ من رسائله

(٦٦،٥) (تاريخ آباء الكنيسة اللاتينية، ٦٤١،٢٢) ربما كان الأبلغ تأثيراً، ولكنه ليس الوحيد من نوعه بحال من الأحوال، وذلك أن سيدة من بيت نبيل، هي باولينا، تموت، وقد عقد الزوج الباقي على قيد الحياة وهو باماخيوس، العزم على أن ينزل عن أملاكه للفقراء، وأن يصير هو ذاته راهباً، وفي رسالة الثناء والوعيد التي يكتبها هيرونيموس بهذا الحافز ترد فقرة على النحو التالي:

Ardentes gemmae, quibus ante collum et facies ornabantur, egentium ventres saturant. Vestes sericae, et aurum in fila lentescens, in mollia lanarum vestimenta mutata sunt, quibus repellatur frigus, non quibus nudetur ambitio. Deliciarum quondam suppelectilem virtus insumit. Ille caecus extendens manum, et saepe ubi nemo est clamitans, heres Paulinae, coheres Pammachii est. Illum truncum pedibus, et toto corpore se trahentem, tenerae puellae sustentant manus. Fores quae prius salutantium turbas vomebant, nunc a miseris obsidentur. Alius tumenti aqualiculo mortem parturit; alius elinguis et mutus, et ne hoc quidem habens unde roget, magis rogat dum rogare non potest. Illic debilitatus a parvo non sibi mendicat stipem; ille putrefactus morbo regio supravivit cadaveri suo.

Non mihi si linguae centum sint, oraque centum,
Omnia poenarum percurrere nomina possim. (Aen., VI, 625, 627.)

Hoc exercitu comitatus incedit, in his Christum confovet, horum sordibus dealbatur. Munerarius pauperum et egentium candidatus sic festinat ad coelum. Ceteri mariti super tumulos conjugum spargunt violas, rosas, lilia, floresque purpureos, et dolorem pectoris his officiis consolantur. Pammachius noster sanctam favillam ossaque veneranda eleemosynae balsamis rigat...

الحجارة الكريمة المتلألئة التي كانت فيما سلف تزين الجيد والوجه، تشبع الآن بطون المساكين، والأثواب الحريرية والخيوط الذهبية التي كان يُوَشّىّ بها النسيج تحولت الى أثواب صوفية لينة، لتقي من البرد، لاتتكشف عن حب البهرجة، وماكان بالأمس وسيلة الترف يتولى الآن مهمة الفضيلة، وذلك الأعمى الذي يمد يده ويصيح في كثير من الأحيان، حيث لايوجد أحد، يغدو وريث باولينا، وشريكاً في إرث باماخيوس أما ذلك المبتور القدمين الذي يزحف الى الأمام وهو يجر جسمه كله تسنده يدا فتاة رقيقة، والأبواب التي كانت من قبل تلفظ أفواج الزائرين المنتظرين يحاصرها الآن المساكين ويذهب الواحد منهم، وثمة آخر، بغير لسان، وهو أخرس، ليس لديه حتى ما يمكن أن

يتضرع به، وذلك مايزيد تضرعه إلحاحاً وتأثيراً، لأنه لايستطيع أن يتضرع، وهذا هنا الذي أثقله الهم منذ الطفولة، ماعاد في حاجة الى أن يستجدي صدقته(؟) وذلك الذي أصابه العطن من الداء (اليرقان)، يعيش بعد موت جثته"ولو كان لي مائة لسان، ومائة فم، لما استطعت أن أحصي كل أسماء ضروب العذاب، وهو يخطو الى الأمام مصحوباً من قبل هذه الزمرة، وهو يرعى فيها المسيح، وفي قذارتها يغتسل حتى يغدو أبيض: وكذلك يسرع أمين خزانة المساكين المرشح، وفي الوقت ذاته "الداعية المحب" و"المتشح بالثوب الأبيض الفضفاض) للجنة، عن المساكين، أما الأزواج الآخرون فينشرون على أضرحة نسائهم البنفسج والورود والسوسن والأزهار الأرجوانية، ويُسَكّنون ألم صدورهم بهذه التقدمات، أما صاحبنا-باماخيوس فيخضّب الرفات المبارك والعظام الجديرة بالتبجيل، ببلسم الرحمة...

ومن البدهي أن الترنيمة الإنشادية الخاصة بالمرضى والمتسولين تستند الى الكتاب المقدس سواء في مضمونها أم في فكرتها، فسفر أيوب وعمليات إبراء المرضى وأخلاق التواضع القائم على التضحية في العهد الجديدً يُشكّلن الأساس لمثل هذا التداول للأشياء المنفرة. وحتى منذ وقت جد مبكر تعد التضحية من أجل المرضى المنفرين الذين هم جثّة حيّة كما يقول هيرونيموس في موضع آخر)، ولاسيما الاحتكاك الجسدي معهم لدى الرعاية، من أهم السمات المميزة التي يتبين من خلالها التواضع المسيحي والتطلع الى القداسة، ولكن من الواضح أن الفنون البلاغية في العصر القديم المتأخر أسهمت بنصيبها أيضاً في الأثر الصارخ لنصنا وأود أن أعتقد أنه النصيب الرئيسي، وإنما يتجلىّ التصوير المبهرج لهذه البلاغة منذ البداية في تعابير التناقض بين الترف الأقصى والفقر المدقع الى أقصى الحدود،حيث تقترن البهرجة في اختيار الكلمات مع الحدود القطبية القصوى في الأسلوب: الحجارة الكريمة المتلألئة، مقابل بطون المساكين! ويتجلى بعد ذلك في لعبة النقائض (Anti thesen) بين الكلمات والمفاهيم (الأثواب الصوفية التي تقي من البرد، مقابل الأثواب الحريرية، الخ...والتي تكشف عن حب البهرجة-ويصيح حيث لايوجد أحد-وماعاد في حاجة الى أن يستجدي صدقته-ويعيش بعد موت جثته-في قذارتها يغتسل حتى يغدو أبيض الخ..) وفي إيثار الصفات والصور ذات البهرجة وفي الاستعمال

التفخيمي للسجعات الاستهلالية (hoc,his, horum) والحق أن هيرونيموس يتميز من معاصره أميان بأن ألسنة لهيب بهرجته، الحجارة الكريمة المتلألئة، تتغذى بوهج الحب والحماسة، فالتحليق الغنائي للجمل الأخيرة مع بامـاخيوس، الصاعد بسرعة إلى الجنة، والذي يخصب رفات الحبيبة ببلسم الرحمة، رائع مضاعف الأثر بعد ترنيمة المرضى الإنشادية والأزهار التي لاتنثر، ولكنها تحصى، تشارك في العبير، وانها لقطعة رائعة، وفتنة لعشاق مايسمى فيما بعد بالباروك، وليس في أبهة أميان التي هي أكثر جموداً الى حد بعيد، وأكثر تجمداً في الداخل، شيء يمكن أن يقف الى جانب هذا، ولكن أمل هيرونيموس أيضاً الذي يدعه يحلّق في أجواء الغنائيّ بهذا القدر من التأثير إنما يعود بصورة مطلقة على هذا العالم، وتعد دعايته الموجهة بصراحة كاملة نحو المثال التعففي العذري عدواً للتناسل، ويتجه نحو إبادة الأرضيّ، ولايبيح لنفسه إلا بشق النفس أن تُحْمَل بصورة جزئية، من جهة المقاومة الآخذة بالظهور منذ تلك الأيام، على تنازلات متوسطة، ثم إن شعلته قاتمة، كما يعد التعارض بين البهرجة التصويرية في الحديث والروح الانتحارية المتجهمة، والانغماس في الفظيع المستكره والمشوه للحياة، والمعادي لها. شيئاً لا يكاد يحتمل عنده أيضاً و لم تكن تلك هي المرة الأخيرة التي تلتقي فيها عنده الفكرة الزهدية القاتلة للدنيا بالأسلوب التصويري الفائق الغنى، ويظل هذا تقليداً مسيحياً، ومع ذلك فهو يحدث في حالته أثراً أكثر قتامة،لأن الأصوات المقابلة، المنطوية على الابتهاج بالدنيا، التي تتردد فيما يتردد من الأصوات، في كل مكان من عصر الباروك المتأخر، حتى في أعمق النزعات التقوية وَجْداً، تفتقد لديه افتقاداً كاملا، ويبدو ان الوضع الدفاعي اليائس القائم في العصر القديم، و الآخذ بالأفول، ما عاد قادراً على أن يخرج مثل هذه الأصوات.

إلا أنه يوجد، حتى عند آباء الكنيسة نصوص تكشف عن علاقة مختلفة تماما بواقع عصرها: وأكثر كفاحاً دراميا، وتكشف في الوقت نفسه أيضاً، عن قالب تعبيري مختلف تماماً أقل كثيراً اتساماً بسمة الباروك، وأكثر تأثراً بالمنهج الكلاسيكي الى حد بعيد، والنص التالي الذي أود أن أُثبت هذا من خلاله، هو الفصل الثامن من الكتاب السادس

من اعترافات أوغسطين، أما الشخصية التي يجري الحديث عنها فهي صديق أوغسطين في الصبا وتلميذه أليبيوس، والشخصية المخاطبة بـ (أنت) هي الله.

Non sane relinquens incantatam sibi a parentibus terrenam viam Romam praecesserat, ut ius disceret; et ibi gladiatorii spectaculi hiatu incredibili et incredibiliter abreptus est. Cum enim aversaretur et detestaretur talia, quidam eius amici et condiscipuli, cum forte de prandio redeuntibus per viam obvius esset, recusantem vehementer et resistentem familiari violentia duxerunt in amphitheatrum, crudelium et funestorum ludorum diebus, haec dicentem : si corpus meum in illum locum trahitis, et ibi constituitis, numquid et animum et oculos meos in illa spectacula potestis intendere? Adero itaque absens, ac sic et vos et illa superabo. Quibus auditis illi nihilo segnius eum adduxerunt secum, idipsum forte explorare cupientes, utrum posset efficere. Quo ubi ventum est, et sedibus, quibus potuerunt, locati sunt, fervebant omnia imanissimis voluptatibus. Ille autem clausis foribus oculorum interdixit animo, ne in tanta mala procederet, atque utinam et aures obturavisset. Nam quodam pugnae casu, cum clamor ingens totius populi vehementer eum pulsasset, curiositate victus et quasi paratus quicquid illud esset etiam visu contemnere et vincere, aperuit oculos; et percussus est graviore vulnere in anima, quam ille in corpore, quem cernere concupivit, ceciditque miserabilius, quam ille quo cadente factus est clamor : qui per eius

1. Traduit par *vous*. (N. d. T.)

aures intravit, et reseravit eius lumina, ut esset, qua feriretur et deiiceretur, audax adhuc potius quam fortis animus; et eo infirmior, quod de se etiam praesumpserat quod debuit tibi. Ut enim vidit illum sanguinem, immanitatem simul ebibit, et non se avertit, sed fixit adspectum, et hauriebat furias, et nesciebat; et delectabatur scelere certaminis, et cruenta voluptate inebriabatur. Et non erat iam ille qui venerat, sed unus de turba ad quam venerat, et verus eorum socius a quibus adductus erat. Quid plura? Spectavit, clamavit, exarsit, abstulit inde secum insaniam qua stimularetur redire; non tantum cum illis a quibus prius abstractus est, sed etiam prae illis, et alios trahens. Et inde tamen manu validissima et misericordissima eruisti eum tu, et docuisti eum non sui habere, sed tui fiduciam; sed longe postea.

(١) وبالطبع فإنه لم يهجر مسار الحياة الدنيوية الذي كان يمتدحه والده وذهب الى روما ليدرس علم الحقوق، وهناك استحوذ عليه الهوى الجارف تجاه ألعاب المصارعة بطريقة لاتصدق. وذلك أنه حين كان مازال يستنكر كل شيء من هذا القبيل ويستقبحه، التقى ذات مرة بطريق المصادفة بأصدقاء وزملاء دراسة عائدين من مأدبة

جروه، على الرغم من معارضته ومقاومته، بسلطان الزمالة، الى المسرح الدائري، وذلك على وجه الخصوص في تلك الأيام التي كانت تتم فيها الألعاب القاسية الشنيعة، غير أنه قال لهم: "مهما تجروا جسدي الى هناك، وترغموه على البقاء، فهل أنتم قادرون على أن توجهوا روحي وعيني الى الألعاب؟.

ولسوف أكون هناك غائباً، وأبرهن بهذه الطريقة على تفوقي عليكم وعلى ذلك العرض"وعلى أثر هذه الكلمات ازدادوا إباء ألاّيسحبوه معهم،وربما كان ذلك بوجه خاص لأنهم كانوا مشوقين الى أن يجربوا هل يقدر على ذلك.وكانت جموع البشرفي المكان الذي وصلوه آخر الأمر ووجدوا مكاناً لهم، قد جن جنونها وهي تترنح من الافتتان الفظيع، وأوصد أليبيوس باب عينيه، وخطر على ذهنه أن يتجه صوب مثل هذه الأشياء المنكرة،ويااليته أوصد أذنيه أيضاً. ذلك لأن هدير الجمهور المجنون مسه بعنفوان هائل عند نقطة من نقاط التحول في الصراع وفي إيمان منه بأنه قادر على التغلب على أسوأ ما في الأمر مع البصر أيضاً، وعلى ازدرائه، فتح عينيه.

هنالك اخترق روحه جرح أشد سوءاً من ذلك الذي ودّ أن يراه، وسقط سقوطا أدعى الى الأسى من سقوط ذلك الذي نجم الصياح عن سقوطه، وتغلغل هذا الصياح في أذنيه، وفتح عينيه ليجد الطريق الذي يجرح روحه ويطيح بها، وهي التي كانت جرأتها في تلك الأيام أكثر من قوتها. وكان هذا أضعف مما كان يثق لنفسه به، وذلك مالم يكن يحق له أن يتوقعه إلا من ثقته بك، ذلك لأنه حين رأى الدم شرب في الوقت ذاته سم البهيمي، ولم يُعْرِض، بل تشبث بصره بالمسرحية، وامتص الفظيع الى داخل نفسه ومن دون أن يعرف ذلك أخذ يجد المتعة في الصراع الإجرامي، وغدا سكران بنشوة الدم، وماعاد هو نفسه الذي أقبل الى هناك،بل بات واحداً من الجمهور الذي أقبل اليه، وكان حقاً رفيق أولئك الذين جاؤوا به الى هناك، وما عساي أقول بعد ذلك؟ لقد-جعل يُجِدُّ النظر،ويصرخ، وتملكه انفعال جامح، وحمل معه من هناك الدافع الجنوني الى العودة من جديد، لامع الآخرين الذين كانوا قد سحبوه، بل تقدمهم، وجعل يجر آخرين وراءه، ولكنك انتشلته بيدك القوية الرحيمة، وعلمته ألاّ يتكل على نفسه، بل عليك، غير أن هذا لم يحدث إلا بعد ذلك بكثير.

وهنا أيضاً تعد طاقات العصر فعالة: من السادية، والسكر بالدم، وغلبة الحِسّي السحري على العقلاني والأخلاقي، غير أن هناك كفاحاً، وقد تم التعرف على العدو، وتجري تعبئة القوى المضادة في النفس لمواجهته، والعدو يتجلى في الإيحاء الجماهيري المتصل بالسكر بالدم الذي يهاجم كل الحواس في وقت واحد، وحين يقطع الدفاع عليه طريق العينين يشق لنفسه طريقاً عبر الأذنين، وبذلك يرغم على فتح العينين. ومازال الدفاع أبداً يعتمد على مركزه الداخلي المتناهي عمقاً، على طاقة تصميمه الداخلي، وعلى إرادة الرفض الواعية، ولكن هذا الوعي الداخلي المتناهي عمقا، لايصمد لحظة واحدة، بل ينقلب على الفور، وتنتقل الطاقات التي كانت مكبوتة حتى الآن عن طريق التعبئة المجهدة للإرادة، والتي كانت تفيد حتى الآن في الدفاع، الى العدو، ويود المرء أن يقدم لنفسه حسابا عما يعنيه هذا، فقد كانت الحضارة الكلاسيكية المتنورة تملك إزاء الذوبان الغوغائي للفرد في الجمهور، وإزاء الرغبة العقلانية التي لاضابط لها، وازاء فتنة الطاقات السحرية، سلاح ضبط النفس الفردي،الارستقراطي، الموزون، العقلاني، وكانت نظم التعاليم الأخلاقية المتباينة مجمعة على أن الانسان المتحلي بالثقافة الحسنة، والواعي لذاته، قادر، بطاقته الخاصة، على اجتناب مجاوزة الحد، وأنه لايمكن أن يوجد شيء يداخله خلافاً لارادته، حتى ولاالمذهب المانوي الذي كان أليبيوس في تلك الأيام قريباً منه، والذي يعتمد على معرفة الخير والشر، ومن أجل ذلك يسمح لنفسه بأن تجر الى المسرح الدائري بدون إفراط في القلق (العنف المألوف Familiari violentia) وهو يعتمد على عينيه الموصدتين، وعلى ارادته الحازمة، ولكن وعيه الفردي لذاته، القائم على الكبرياء سرعان مايهزم، على أن هذا الذي يُسحَق كبريائه، بل أعمق أعماق كيانه هنا، ليس أى امرئ من طراز أليبيوس، بل هو مجمل الحضارة الفردية العقلانية في العصر القديم الكلاسيكي: أفلاطون، وأرسطو، والرواقية، وأبيقور، فقد اجترفتهم الرغبة الحرة في عاصفة واحدة جبارة(ماكان هو الذي جاء أويجيء، بل كان هذا واحداً من الجمهور (et non erat iam ille qui venerat, sed unus de turba ad quam venerat وعاد ذلك الفرد الذي يعتمد على نفسه اعتماد النبلاء والذي يختار بصورة فردية، والذي يستنكر مجاوزة الحد، واحداً من الجمهور، وليس هذا فحسب وإنما يقوم بوضع القوى ذاتها التي مكنته من الابتعاد وقتاً أطول وأكثر تصميماً من الآخرين، عن ايحاء الجماهير، والطاقة ذاتها

التي كانت تمكنه حتى الآن من حياة خاصة لها كبرياؤها، هذه القوى ذاتها يقوم بوضعها الآن تحت تصرف الجمهور وطبيعته الغريزية، فهو لايقع في الإغراء فحسب بل يتحول الى مُغوٍ، وهو الآن يحب ما كان يستنكره حتى الآن، وهو لايجن جنونه مع الآخرين فحسب بل يجن قبل الآخرين جميعاً (ليس معهم فحسب، بل من أجلهم جاء بالآخرين) ومثلما تقتضي الطبيعة عند انسان شاب يتسم بعنفوان في الحياة كبير،لاهب، اقتضاءً مفرطاً، لايتراجع قليلاً ببطء، مثلاً، بل يقذف بنفسه في الوضع المعاكس الأقصى، وإذا الانقلاب انقلاب كامل، ومثل هذا الانقلاب من حد أقصى الى حده المعاكس يعد في الوقت ذاته مسيحياً جداً، فمثلما يحدث لبطرس في مشهد الإنكار (ونقيض ذلك ما يحدث لبولس على الطريق الى دمشق) يزداد سقوطه عمقاً كلما ازداد علوه من قبل- وسوف يعود الى الارتفاع من جديد مثل بطرس، ذلك لأن هزيمته ليست بالنهائية، إذ علّمه الله أن يتكل عليه لاعلى نفسه ذاتها، وعلى الطريق الى هذا الدرس تعد هزيمته ذاتها الخطوة الأولى-ثم ينتصر.على أن في متناول المسيحية أسلحة أخرى في نضالها ضد السكر بالسحْر، سوى ذلك السلاح الخاص بالثقافة العالية العقلانية الفردية في العصر القديم: أتراها حقاً هي ذاتها حركة من الأعماق سواء من أعماق الكثيرين أم من أعماق الشعور المباشر، وهي قادرة على أن تحارب العدو بسلاحه الخاص.وليس سحره بأقل من سكره بالدم، بل هو أقوى لأنه أكثر تنظيماً وإنسانية، وأحفل بالأمل.

ومهما يكن من كثرة ما يكشف عنه مثل هذا النص من الملامح القائمة من واقع العصرّ فانه يكشف عن سمة مختلفة تماماً عن أميان، وعن الموضع المستشهد به من هيرونيموس أيضاً.

أما ما يميزه لدى النظرة الأولى من النصوص الأخرى فحرارة الكفاح الانساني- الدرامي، وذلك أن أليبيوس يحيا ويكافح، ولايوجد حواليه شخوص أميان فحسب، بل يوجد أيضاً باماخيوس في نص هيرونيموس ذي الانماط الجامدة، التي لاينفتح داخلُها.

وهذا هو العنصر الحاسم الذي يرتفع بأوغسطين كل الارتفاع عن أسلوب عصره، على قدر ما أعلم، فهو يشعر ويقدم بصورة مباشرة حياة إنسانية تعيش أمام أعيننا، أما الوسائل الأسلوبية البلاغية التي لايأنف منها مطلقاً، لافي هذا النص، ولافيما عداه، فتبدو لي على الاجمال أقرب الى الطراز الكلاسيكي الشيشروني، الأقدم، مما وجدنا لدى أميان

ولدى هيرونيموس. أما الدرامي الأقصى" نظر، وصرخ، وتأوّه، ومن ثم ذهب بعيداً "فيذكر بصورة من الخطبة الكاتلينارية الثانية متفوقة عليها الى حد بعيد:«ذهب، ومضى بعيداً، وهرب، وانفجر» بفعل الجانب الحافل بالمضمون في التصعيد، وبالانتقال التالي الى الموضوعي، وهناك فيما عدا ذلك، ولاسيما في القسم الثاني من النص، مجموعة كاملة من تراكيب الكلمات وأشكال الطباق والجمل المتوازية.ويعد البلاغي ذا طابع كلاسيكي بدرجة أعلى مما هو عند أميان أو هيرونيموس، ولكن من الواضح أيضاً بلا ريب، ومما يمكن أن يتبين لدى النظرة الأولى، أن المسألة هنا ليست مسألة نص كلاسيكي، فهناك في النبرة شيء يُصَعَّد تصعيداً ملحاً، وشيء درامي له جانب إنساني، وهناك في القالب غلبة للجمل المُرَدفات(Parataxe)[1]، مما يجعل كلا الأمرين يبدو مجانبا للكلاسيكية تماما،سواء بالنظر الى كلّ على حدة، أم بالنظر الى تأثيرهما المشترك.

فحين يتأمل المرء مثلاً جملة (ففي احدى مواقع المعركة nam quodam pugnae casu etc) التي تتضمن مجموعة كاملة من الأجزاء التي ضُمَّ بعضها الى بعض بطريقة الإرداف، يتبين أنها تبلغ الذروة في حركة درامية وإردا فية في الوقت ذاته:(فتح عينيه، وطعن) ويشعر المرء حين يحاول أن يتلمس الأثر أنه يتذكر مواضع معينة من الكتاب المقدس تنعكس في ترجمته)(Vulgata)، على النحو التالي:

قال الله: فليكن النور

صرخوا ينادونك فظفروا بالنجاة: وأعربوا عن أملهم

فيك و لم يخب أملهم

Diixitque Deus : Fiat lux , et facta est lux -:

salvi facti

ad te chamavevnt et sahir hacti sunt, in te spera verunt,

et non sunt confusi (المزمور ٦،٢٢)

أو (بعثت ريحك فغشيهم اليَمُّ وغرقوا كالرصاص،في خضم الماء) (سفر الخروج،١٥،١٠) أو (فتح الرب فم الاتان فتكلمت(رقم ٢٢،٢٨)حيث يحل في كل مكان محل الجمل الفرعية السببية أو الزمنية على الأقل، التي يفترض أن يتوقعها المرء في اللاتينية (سواء أكان ذلك عن طريق لـمّا Cum أو بعدما Postquam وسواء أكان ذلك عن طريق حالة

[1] هي جمل يتبع بعضها بعضاً من دون أدوات أو حروف تربط بينها أو تبين العلاقة بينها «المترجم»

المجرور المطلقة(Alativ) أو التركيب المبني على اسم الفاعل أو المفعول (Partizipial konstruktion) إذ تكون الجمل المردفات واردة مع حرف et، وذلك ماليس من شأنه على الإطلاق أن يضعف العلاقة بين كلا الحدثين بل، على النقيض من ذلك، يبرز هذه العلاقة مؤكداً إياها، مثلما يعد في العربية:(فتح عينيه.. فأصابه..) أبلغ من أن نقول: (حين فتح عينيه، أو: لدى فتح عينيه أصابه..)وهذه الملاحظة على ذروة الجملة (فتح عينيه وطعن) ليست إلا عرضاً من واقعة أعم كثيراً وذلك أن أوغسطين يستعمل الأسلوب الكلاسيكي للأزمنة ولأشكال حديثة (بصورة واعية تماماً، كما يتبين من تفاصيله في الكتاب الرابع من سفر(في العقيدة المسيحية) ولكنه لايدعه يهيمن عليه. فالعنصر الدافع، المتغلغل في كيانه يستبعد التلاحم مع الحدث البارد نسبياً، والمتعقل الذي ينسق الأشياء من عل، في الأسلوب الكلاسيكي، ولاسيما الأسلوب الروماني، أما مدى تواتر وورود جزء الجملة الى جانب الآخر، ولاسيما حين تكون المسألة مسألة تطور درامي فذلك مايمكن ملاحظته في كل مكان من نصنا(وقال مقاطعاً:"سوف أدنو من المغرورين، والمستوطنين هناك وسأكون سّباقاً"وياليته لم يتكلم)-وهي حركة ليست بالنادرة في العادة أيضاً، وعلى ذلك فهي تعد هنا أوغسطينية بصورة خاصة الى حد بعيد) (فتح عينيه وطعن، ودخل، ووقف جانباً وشرب ولم يلو على شيء. وكان ثابت القدم ولم يكن هو ذاك الذي أتى، بل كان واحداً من الغوغاء الذين جاء هو اليهم) وماكان هذا بالممكن في الأسلوب الكلاسيكي، وهوبلاريب من الجمل المردفات في الكتاب المقدس مثلما يعد المضمون ذاته أيضاً، أي التجسيد الدرامي لحدث داخلي، ولانقلاب داخلي مسيحياً بصراحة تامة (ولم يكن هو ذاك الذي أتى، بل كان واحداً من الغوغاء الذين جاء هو اليهم) هذه جملة ماكان من الممكن تصورها كلاسيكية من العصر القديم، سواء في قالبها أم في مضمونها، فهذا شيء مسيحي، وهو أوغسطيني على وجه التخصيص الكامل لأنه مامن أحد تتّبع ظاهرة الصراع والتواؤم بين القوى الداخلية وتبدل علاقاتها الطباقية[1] والتركيبية[2] وأثرها بتمحيص اكثر حماسة منه، ولم يكن ذلك بحال من الأحوال في حالة عملية كالتي هنا، بل كان أيضاً في مشكلات نظرية بحتة تتحول بين يديه الى دراما،- وتشهد بذلك أبلغ شهادة رسالته في التثليث، واذا أراد المرء أن يختبر من خلال مثال آخر، صغير ولكنه متميز،مدى الإشكالية ومدى

---

antithetissch(١).

synthetisch(٢).

الوضوح اللذين كان النشوء والتطور يتسمان به في الوقت ذاته بالقياس إليه، فليقرأ الجمل الأولى من المقالة(١،٨) حيث يدور الحديث عن الانتقال من الطفولة الى المراهقة، ومثل هذا الموضع ماكان من الممكن تصوره قبل أوغسطين، أما الجمل المردفات فتفيد أوغسطين في التعبير عن الجانب الدرامي- المحرك حيث يتصل الأمر في أغلب الأحيان بأحداث داخلية وفي مقابل ذلك يكاد يفتقد افتقاداً كاملاً ما كان يقصد اليه أميان وكتاب العصر الآخرون، وحتى المسيحيون، ألا وهو التصوير الحسي للحدث الخارجي، ولاسيما السحري، والمرضيّ، والقاسي، ففي نصنا الذي كان خليقاً أن يقدم حافزاً كافياً للتصوير، يتم شطب المسألة ببعض الكلمات القوية، والشديدة العموم مع ذلك.

ومع ذلك فالحدث الداخلي،والمأساوي، والإشكالي يتم بناؤه هنا ضمن الواقع المعاصر الملموس، فقد انتهى الفصل بين المجالات الأسلوبية، وتسلل تصوير الواقع بالأسلوب الرفيع، كما رأينا، حتى إلى الكتاب الوثنيين، وفي قالب أكثر نقاء الى حد بعيد زحف الخلط بين الأساليب من التقليد المسيحي- اليهودي-الى تراث آباء الكنيسة (وكان ذلك أول الأمر عن طريق اللقاء بالأسلوب الفخم في أواخر العصر القديم، وهو ذلك الأسلوب الذي كان مشوهاً في بعض الأحيان)، ولم يكن ثمة سبيل الى الجمع الكامل بين المحور الحقيقي للتعاليم المسيحية، التجُّسد والآلام،كما أشرنا من قبل ص٤٤وما يليها)وبين مبدأ الفصل بين الأساليب، فلم يكن المسيح قد ظهر بطلاً وملكاً، بل إنساناً من أدنى المراتب الاجتماعية، وكان تلاميذه الأوائل سماكين وعمالاً، وكان يتقلب في وسط بيئة الحياة اليومية للشعب الصغير في فلسطين، ويتحدث الى (العشارين) والعاهرات والمساكين، والمرضى والاطفال. ولم يكن كل فعل من أفعاله وكل كلمة من كلماته بأقل من أن يبلغ المكانة العليا والأعمق، وأن يكون أهم من كل ماكان يحدث فيما عدا ذلك على الإطلاق، أما الأسلوب الذي كان يُروى به فلم يكن يتسم أبداً بحضارة كلامية بالمعنى القديم أو كان يتسم بقدر ضئيل جداً منها، فقد كان أسلوب الصياد أو حديثه -(sermo piscatorius)وكان على الرغم من ذلك فائق التأثير،وكان أبلغ من أرفع عمل فنيّ مأساوي بلاغي، وكان الأشد تأثيراً من تلك الأقاصيص هو الآلام، -أن يتعرض ملك الملوك، كالمجرم الوضيع، للسخرية، والبصاق،والجلد، وأن ينصب على الصليب، وهذه القصة تقضي، بمجرد أن تسيطر على وعي البشر، على جمالية الفصل بين الأساليب قضاء مبرماً، اذ أنها تخرج أسلوباً رفيعاً جديداً، لايترفع بحال من الأحوال عن جوانب الحياة اليومية، ويتقبل في ذاته الواقعي من الناحية الحسية، بل القبيح وغير اللائق المسف

جسدياً، أو: اذا آثر المرء أن يعبر عـن ذلـك بصـورة معكوسـة، ينشـأ (أسـلوب متواضـع[*] "جديد، أسلوب أدنى، ماكان ليصحّ استعماله في الحقيقة إلا للملهاة والهجاء، غير أنه يمتد الآن متخطياً مضماره الأصلي الى مدى بعيد في الأعمق والأعلى، في الجليل،والخالد، ولقـد بسطت القول في هـذه العلائـق مـن قبـل، وأشـرت في هـذا الصـدد ذات مـرة (الأسـلوب المتواضع البسيط في الكتب المقدسة، أنباء نويفيل، هلسنكي ١٩١٤،٥٧) الى الدور الخاص لأوغسطين. فقد كان، وهو الذي يأنس بالعالم البلاغي الكلاسـيكي، مثلمـا يـأنس بالعـالم المسيحي-اليهودي، أول من وعى مشكلة التعـارض الأسـلوبي بـين العـالمين، وقـد صاغهـا بطريقة بالغة التأثير في رسالته (في العقيدة المسيحية ١٨،٤)وكـان ذلـك في الحقيقـة بمناسـبة كأس الماء البارد في إنجيل متى (١٠،٤٢).

ومن أجل ذلك لايظهر الخلط المسيحي بين الأساليب في هذه الحقبة المبكرة ظهـوراً شديداً (وهو أوضح للملاحظة الى حد بعيد في العصر الوسيط) لأن آباء الكنيسـة كـانوا قلما ينتهزون الفرصة للاشتغال بالواقع الراهن بطريقة المحاكاة العمليـة، فمـا هـم بالآبـاء، ولابكتاب الرواية، وليسوا كذلك، بوجه عام، مؤرخين للعصر الحاضر، إذ كان النشـاط اللاهوتي، ولاسيما التبريري، والدفاعي، والمذهبي، يستغرقهم، ويملأ كـل كتبهـم أيضـاً. وليست المواضع،كتلك المنقولة هنـا عـن هـيرونيموس وأوغسـطين، والـتي تصـور الواقـع الراهن، بالكثيرة الورود،وإنما يوجـد لديهـم بصـورة أكـثر تواتـراً، النشـاط الـذي يفسـر الواقع-وهو تأويل الكتاب المقدس قبل كل شيء، ومعه أيضاً العلاقات التاريخية الكبرى، ولاسيما في التاريخ الروماني، من أجل التوفيق بين هذه وبـين النظـرة المسـيحية اليهوديـة الى التاريخ.وكانت تستعمل في هذا الصـدد بصـورة شـاملة تقريبـاً الطريقـة الرمزيـة الـتي جرى الحديث عنها مراراً من قبل (ص١٨ و ٥١ ومايليها) والـتي حـاولت أن أخـرج ببعـض الوضوح عن أهميتها وتأثيرها في موضع آخر(الشكل، والهندسة، والرواية،٢٢،٤٣٦) ويقـوم التأويل الرمزي (بانشاء علاقة بين حدثين أو شـخصيتين حيـث لايكـون الواحـد منهمـا يعني ذاته فحسب بل يعني الآخر أيضاً، وفي مقابل ذلـك يتضمـن الآخـر الأول أو يحققـه ويعد كلا قطبي الشكل منفصلاً زمانياً، ولكنّهمـا يقعـان معـاً ضمـن الزمـان مـن حيـث كونهما حدثين واقعيين أوشخصيتين واقعيتين، وهما متضمنان معاً في التيار المتدفق الذي هو الحياة التاريخية،ويكـون الفهـم وحـده (الفهـم الروحـي)، أي فهـم علاقتهمـا، عمـلاً فكرياً. ومن الناحية العملية تكاد المسألة بادئ الأمر تكون دائماً هي تفسير العهد القديـم

---

[*] Sermo humilis

الذي يجري تأويل حكاياته المتفرقة على أنها رموز أو نبوءات حقيقية خاصة بأحداث العهد الجديد. ويوجد مثال على ذلك، فيما سبق،(ص٥١ ومايليها)، وثمة مجموعة كبيرة من الأمثلة المعلّق عليها في المقال المذكور، وهذا الطراز الجديد من التأويل يورد،كما يتبين للمرء بسهولة،عنصراً جديداً ودخيلاً تماماً في النظرة القديمة الى التاريخ،ومثال ذلك أنه عندما يجري تأويل حادثة مثل فداء اسحق على أنه تمثيل مسبق (لتضحية) المسيح أي بحيث يكون الأخير كأنما يعلن عنه ويوعد به في الأول، وبحيث "يحقق" الأخير الأول،والتعبير عن ذلك بعبارة(figuram implere –تحقيق الصورة)وهكذا يتم إنشاء علاقة بين حدثين ليسا مترابطين، لافي الزمان ولافي العلة،وهي علاقة لايمكن لها البتة أن تنشأ بطريقة معقولة في المسار الأفقي إذا سلمنا بهذه الكلمة على أنها توسيع زماني،ولايمكن إنشاؤها إلا حينما يربط المرء كلا الحدثين أفقياً مع العناية الآلهية التي تستطيع وحدها–بهذه الطريقة أن تخطط التاريخ وأن تقدم المفتاح لفهمه، وتتعرض الرابطة الأفقية الزمانية والسببية بين الأحداث للانحلال، ولايعود (الآن) و(الهُنا) بعد ذلك حلقة في سلسلة مسار أرضي وإنما هو شيء كائن في الماضي أبداً، ويتحقق في المستقبل في الوقت ذاته، وهو في الحقيقة، أمام عين الرب، شيء أبديّ، يسري على كل زمان، مكتملٌ، حتى في الحدث الأرضي المتقطع، وهذا التصورللتاريخ يتسم بوحدة رائعة غير أنه كان غريباً كل الغرابة عن النظام القديم الكلاسيكي،وقد أفسده حتى وصل في ذلك الى بنية لغته،وعلى الأقل الى لغته الأدبية التي باتت فائضة عن الحاجة تماماً بحروف عطفها الذكية ذات التدرج الدقيق، وبالوسائل التنظيمية الغنية الخاصة ببنية الجملة،وبنظام الحدود الزمانية الذى صيغ بعناية، حين ماعادت للمسألة صلة على الإطلاق بالعلاقات المكانية والزمانية والسببية، وحين أصبحت العلاقة الأفقية، الصاعدة من كل حدث الى الأعلى، والمتجمعة في الرب، هي وحدها ذات الأهمية، وكان لابد أن ينشأ بالضرورة، حيثما التقت كلتا الطريقتين في النظر، صراع، ومحاولة للتسوية بين وصف يربط مابين أجزاء الحدث، ويزيل التسلسل الزمني والسببي، ويظل في مقدمة المسرح الأرضي من ناحية، ووصف يقوم على القفزات المتقطعة، ويتطلب، حيثما كان، تأويلاً من عل، من الناحية الأخرى. وكان الكتّاب المسيحيون في عصر الآباء كلما كانوا أكثر ثقافة بالمعنى القديم، وأكثر تعمقاً في الثقافة القديمة،كانوا أكثر اضطرارا الى الإحساس بالحاجة الى أن يصبّوا مضمون المسيحية في قالب لم يكن مجرد ترجمة بل كان تكيُّفاً مع التقليد الخاص بالإدراك والتعبير.وهنا أيضاً يتجلى أوغسطين مثالاً، وذلك أن أقساماً كبيرة من كتابه (مملكة الرب) ولاسيما الفصول ١٥-١٨،حيث يدور الحديث عن تقدم(procursus)

دولة الرب على الأرضين، ظهر السعي الدؤوب الى استكمال التأويل الشاقولي-الرمزي عن طريق وصف مسارات بين التواريخ يقفو بعضها بعضاً، وليقرأ المرء مثالاً على ذلك أيٍّ فصل يشاء، حيث يعلق على قصة من الكتاب المقدس مثل ١٦،١٢، وهناك يدور الحديث عن ذرية تارخ، والد أبرام، أي من سفر التكوين ١١،٢٦، وذلك مايستكمله أوغسطين بموضوعات أخرى من الكتاب المقدس، ومثال ذلك يوشع ٢٤،٢٢ أما موضوع الفصل فيهودي مسيحي، وكذلك يعد التأويل أيضاً، على أن المجموع ينضوي تحت لواء مملكة الرب التي جرى تمثيلها بصورة مسبقة منذ عهد آدم، وهي الأن متحققة بالمسيح ويتم تأويل حقبة تاريخ-أبرام- على أنها حلقة من المخطط الرباني للخلاص، وواحدة من محطات التسلسل الرمزي للصياغات السابقة الأولى، المتقطعة العابرة، المبشرة بمملكة الرب، وهي تقارن بهذا المعنى بعصر نوح الذي يقع بعيداً وراءه، ولكن ضمن هذا الإطار يتجلى الجهد الدوؤب في سد ثغرات الوصف التوراتي، واستكمالها عن طريق مواضع أخرى من الكتاب المقدس وتقديرات خاصة، وصياغة نسق متصل من الأحداث وإنشاء التفسير الذي يعد في حد ذاته لاعقلانياً، مع الوصول به الى الحد الاقصى من تنوير العقل، ويكاد كل مايضيفه الى رواية الكتاب المقدس يفيد في جلاء الوضع التاريخي بصورة عقلانية،والتوفيق بين التأويل الرمزي وبين تصور المسيرة التاريخية المتسلسلة التي لا تنقطع .على أن الكلاسيكي-القديم-الذي ينصبُّ هنا يتجلى أيضاً في اللغة، بل فيها قبل كل شيء، وإنها لفترات تبنى على وجه السرعة في الحقيقة ولاتحدث أثراً فنياً الى حد بعيد (بالإفراط في الروابط القائمة على الجمل الوصلية (Relativ)ولكنها تعد مع ذلك بصياغتها الوافرة للحروف وأدوات الربط النحوية، مع الجمل الفرعية الزمنية والمقارنة، والتنسيقية ذات التدرج الدقيق، ومع التركيبات القائمة على أسماء الفاعل والمفعول (Partizipial konstruktionen) متعارضة أشد التعارض مع الشاهد الذي تم إيراده من الكتاب المقدس على مافيه من الجمل المُرَدفات ونقص الأجزاء الربطية، وهذا التعارض بين النص وشواهد الكتاب المقدس يمكن إثباته في كثير جداً من الأحيان عند آباء الكنيسة، وفي كل مكان تقريباً عند أوغسطين، ذلك لأن الترجمة اللاتينية للكتاب المقدس حافظت على طابع الأصل بما فيه من الجمل المُرْدَفات، وإنّ المرء ليتبين بوضوح شديد، من خلال مثل هذا الموضوع من"مملكة الرب"، الصراع الذي كان يحدث، لغويا وموضوعياً، بين كلا العالمين.والذي كان خليقاً بلا ريب أن يفضي أيضاً الى إضفاء السمة العقلانية البعيدة المدى، والى ترتيبٍ لبنى الجمل في الآثار المدوَّنة اليهودية – المسيحية، ولكن الأمر لم ينته الى ذلك، فقد كانت العقلية القديمة قد باتت مفرطة في التصدع، وكان

أهم الآثار وأكثرها تأثيراً، وهو ترجمة الكتاب المقدس، يعتمد على تقليد أسلوب الأصل المبني على الجمل المردفات (parataktisch) وكان بذلك يماشي نزعات اللغة الشعبية، بينما كانت اللغة الأدبية تتداعى،وأخيرا تحقق اقتحام الجرمان الذين لم يكونوا، مع كل احترامهم المتهيب للثقافة القديمة، على استعداد لتقبل العقلاني والدقيق الحلقات في هذه الثقافة على وجه الخصوص.

وهكذا ظل التأويل الرمزي للحدث منتصراً بغير حدود،ولكنه لم يكن يقدم مع ذلك تعويضاً عن النظرة المتأنية المفقودة في السياق العقلاني للأشياء، وهو السياق الانسيابي المتصل،والأرضي، لأنه لم يكن من الممكن أن يطبق ببساطة على أي حدث كان،على الرغم من أن محاولات تأويل كل ماكان يحدث من الأعلى مباشرة، لم تكن تفتقد، و لم يكن بد لهذه المحاولات من أن تستنفد من خلال تعقد الأحداث وعدم إمكان الإحاطة بالقضاء الآلهي، وهكذا ظلت مجالات واسعة من الحدث من دون أي مبدأ يستطيع المرء أن يرتبها ويفهمها بموجبه -وبوجه خاص حين كانت الامبراطورية الرومانية التي كانت، من حيث كونها تمثل فكرة عن الدولة، تعطي للإدراك السياسي للحدث وجهة ما، قد انهارت، وبقيت المشاركة في النظر، والاحتمال، أو استغلال الحادث من وجهة عملية، من حين الى آخر.لقد كان مادة خاماً يجرى تقبّلها بأشد الأشكال خشونة واستغرق الأمر وقتا طويلاً الى أن استطاعت البراعم المتضمنة في المسيحية(من الخلط بين الأساليب، والنظرة العميقة فيما هو في طور النشوء) مدعومة بالنزعة الحسية عند الشعوب التي لم يتطرق اليها الفساد بعد، أن تطور طاقتها.



٤ – سيكاريوس وكرامنيسندوس

وردت القصة التالية في «تاريخ الفرنجة» لجريجور فون تور، VII ٤٧ وIX، ١٩

Sichaire et Chramnesinde

Le récit suivant se trouve dans l'*Histoire des Francs* de Grégoire de Tours (VII, XLVII et IX, XIX).

Gravia tunc inter Toronicos cives bella civilia surrexerunt. Nam Sicharius, Johannis quondam filius, dum ad natalis dominici solemnia apud Montalomagensem vicum cum Austrighyselo reliquosque pagensis celebraret, presbiter loci misit puerum ad aliquorum hominum invitacionem, ut ad domum eius bibendi gracia venire deberint. Veniente vero puero, unus ex his qui invitabantur, extracto gladio, eum ferire non metuit. Qui statim cecidit et mortuus est. Quod cum Sicharius audisset, qui amicitias cum presbitero retinebat, quod scilicet puer eius fuerit interfectus, arrepta arma ad eclesiam petit, Austrighyselum opperiens. Ille autem hec audiens, adprehenso armorum aparatu, contra eum diregit. Mixtisque omnibus, cum se pars utraque conliderit, Sicharius inter clericos ereptus ad villam suam effugit, relictis in domo presbiteri cum argento et vestimentis quatuor pueris sauciatis. Quo fugiente, Austrighyselus iterum inruens, interfectis pueris aurum argentumque cum reliquis rebus abstulit. Dehinc cum in iudicio civium convenissent, et preceptum esset ut Austrighyselus, qui homicida erat et, interfectis pueris, res sine audienciam diripuerat, censura legali condempnaretur. Inito placito, paucis infra diebus Sicharius audiens quod res, quas Austrighyselus deripuerat, cum Aunone et filio adque eius fratre Eberulfo retinerentur, postposito placito, coniunctus Audino, mota sedicione, cum armatis viris inruit super eos nocte, elisumque hospicium, in quo dormiebant, patrem cum fratre et filio interemit, resque eorum cum pecoribus, interfectisque servis, abduxit. Quod nos audientes, vehimenter ex hoc molesti, adiuncto iudice, legacionem ad eos mittemus, ut in nostra presencia venientes, accepta racione, cum pace discederent, ne iurgium in amplius pulularet. Quibus venientibus coniunctisque civibus, ego aio : « Nolite, o viri, in sceleribus proficere, ne malum longius extendatur. Perdedimus enim eclesie filius; metuemus nunc, ne et alius in hac intencione careamus. Estote, queso, pacifici; et qui malum gessit, stante caritate, conpo-

nat, ut sitis filii pacifici, qui digni sitis regno Dei, ipso Domino tribuente, percipere. Sic enim ipse ait : Beati pacifici, quoniam filii Dei vocabuntur. Ecce enim, etsi illi, qui noxe subditur, minor est facultas, argento eclesie redemitur; interim anima viri non pereat. » Et hec dicens, optuli argentum eclesie; sed pars Chramnesindi, qui mortem patris fratrisque et patrui requerebat, accepere noluit. His discedentibus, Sicharius iter, ut ad regem ambularet, preparat, et ob hoc Pectavum ad uxorem cernendam profiscicitur. Cumque serum, ut exerceret opera, commoneret elevatamque virgam ictibus verberaret, ille, extracto baltei gladio, dominum sauciare non metuit. Quo in terram ruente, currentes amici adprehensum servum crudeliter cesum, truncatis manibus et pedibus, patibolo damnaverunt. Interim sonus in Toronicum exiit, Sicharium fuisse defunctum. Cum autem hec Chramnesindus audisset, commonitis parentibus et amicis, ad domum eius properat. Quibus spoliatis, interemptis nonnullis servorum, domus omnes tam Sicharii quam reliquorum, qui participes huius ville erant, incendio concremavit, abducens secum pecora vel quecumque movere potuit. Tunc partes a iudice ad civitatem deducte, causas propias prolocuntur; inventumque est a iudicibus, ut, qui nollens accepere prius conposicionem domus incendiis tradedit, medietatem precii, quod ei fuerat iudicatum, amitteret — et hoc contra legis actum, ut tantum pacifici redderentur — alia vero medietatem conposiciones Sicharius redderet. Tunc datum ab eclesia argentum, que iudicaverunt accepta securitate conposuit, datis sibi partes invicem sacramentis, ut nullo umquam tempore contra alteram pars alia musitaret. Et sic altercacio terminum fecit.

(IX, xix) Bellum vero illud, quod inter cives Toronicus superius diximus terminatum, in rediviva rursum insania surgit. Nam Sicharius, cum post interfectionem parentum Cramsindi magnam cum eo amiciciam patravissed, et in tantum se caritate mutuo diligerent, ut plerumque simul cibum caperent, ac in uno pariter stratu recumberent, quandam die cenam sub nocturno tempore preparat Chramsindus, invitans Sicharium ad epulum suum. Quo veniente, resident pariter ad convivium. Cumque Sicharius crapulatus a vino multa iactaret in Cramsindo, ad extremum dixisse fertur : « Magnas mihi debes referre grates, o dulcissime frater, eo quod interficerem parentes tuos, de quibus accepta composicione, aurum argentumque superabundat in domum tuam, et nudus essis et egens, nisi hec te causa paululum roborassit. » Hec ille audiens, amare suscepit animo dicta Sichari, dixitque in corde suo : « Nisi ulciscar interitum parentum meorum, amitteri nomen viri debeo et mulier infirma vocare. » Et statim extinctis luminaribus, caput Sichari seca dividit. Qui parvolum in ipso vitae terminum vocem emittens, cecidit et mortuus est. Pueri vero, qui cum eo venerant, dilabuntur. Cramsindus exanimum corpus nudatum vestibus adpendit in sepis stipite, ascensisque aequitibus eius, ad regem petiit...

وقد حدثت في تلك الايام بين سكان منطقة تور،وذلـك أن سـيكار،ابـن يوهـانيس كان في سالف الايام،كان يحتفل بعيد ميلاد السيد المسيح مـع اوسـتريجيز يـل والرفـاق الاخرين في المنطقة في قريـة مـانتيلان .وبعـث كـاهن المنطقـة بعبـد ليدعـو بعـض النـاس للقدوم إلى بيته ليشربوا عنده، ولكن حين أقبل العبد اسـتل واحـد مـن أولئـك المدعويـن سيفه وتجاسر على أن يهوي به عليه، وسرعان ما خرّ الفتى علـى وجهـه ومـات.وحـين سمع سيكار الذي كان على صداقة مع الكاهن،بأن عبد هذا قتل،تناول أسـلحته،وذهـب إلى الكنيسـة وانتظـر اوسـتريجيزيل، ولكـن هـذا كـان قـد تسـلح حـين سمـع بهـذا، بأسلحته،وانطلق اليه، ولما اختلط حابلهم بنابلهم جميعا ولحق من الاذى بـالفريق الواحـد منهم مثل ما لحق بالفريق الاخر، انسل سيكارهاربا، و لم يلاحظه أحد تحت حماية رجال الدين، وهرب إلى دارته، ولكنه خلـف وراءه فضتّـه وأبنـاءه، وأربعـة مـن عبيـده الذيـن أصابتهم الجراح،في منزل الكاهن، وبعد هربه اقتحم أوستريجيزيل هذا المنزل، فقتل العبيـد وأخذ الذهب،والفضة، وبقية أمتعة سـيكار معـه، وبعـد ذلـك حـين مثلـوا أمـام محكمـة المواطنين تقرر الحكم على أوستريجيزيل، بسبب القتل بالدية – القانونية، ولانه كـان قـد استحوذ على الامتعة بعد أن قتل العبيد بدون أن ينتظر الحكم. وكان سيكار قد ارتضـى هذه القرارات ولكنه سمع بعد بضعة أيام أن الامتعة التي كان – أوسـتريجيزيل قـد سلبها اياه، محفوظة لدى أونو،وعند ابنه وأخيه ايبرولف، ودونما اكتراث بالقرارات، تحالف مـع أودين ونقـض الصلـح، وأغـار عليهـم مـع مسـلحين في الليـل واقتحـم البيـت، حيـث كـانوا يهجمون، فقتل الاب والاخ والابن، وقتل العبيد وأخـذ كـل أمتعتهـم، وقطعـانهم معـه، ولمـا سمعنا بهذا أرسلنا الرسل اليهم ليمثلوا أمامنـا ويدافعـوا عـن قضيتهـم، ويتفرقـوا بسـلام لكيـلا يتفاقم النزاع، ولكن حين أقبلوا، واجتمع المواطنون بعضهم إلى بعض خاطبتهم قائلاً:

"ألا فلتعرضوا، يامعشر الرجال، عن المزيد من الفواحـش، لكيلـا يـأتي الشـر علـى المزيد مما حوله فلقد فقدنا في هذا النزاع ابناء للكنيسة، ونخشى ان نضحي بـآخرين بعـد وإني لأرجو منكم ان تسلكو سبيل السلام، ومن ارتكب ظلما فليكفـر عنـه، مـن اجـل المحبة، لنكونوا أبناء السلام، وأهلاً لأن تستقبلوا برحمـة مملكـة الـرب،لانـه يقـول: تبـارك

طوبى للودعاء لأنهم ابناء الرب يدعون.واعلمو انه اذا كان من يؤ بالذنب افقر من ان يدفع الدية افتدى بمال الكنيسة، لكيلا تؤول روحه إلى الخسران". وهكذا بذلتُ لهم مال الكنيسة.ولكن فريق كرامنييسند الذي كان يريد ان يثأر الموت ابيه واخيه وعمه، رفض قبول الدية، فانطلقوا وشرع سيكار في رحلة للذهاب إلى الملك، ولذلك توجه إلى منطقة بوايتيه ليزور امرأته هناك وحين دفع هناك بعبد للقيام بعمله، ورفع العصا وضربه، استل هذا السيف الذي كان يتمنطق به وتجرأ على جرح سيده. ولما سقط سيكار على الارض هرع اصدقاؤه، وهاجموا العبد وعاملوه معاملة رهيبة، فقطعوا يديه ورجليه، واسلموه إلى المشنقة. وفي هذه الاثناء انتشرت في تور شائعة مفادها ان سيكار قتل، وحينسمع بهذا كرامنيسند اخبر اقرباءه واتباعه، واغار على منزل سيكار، وبعد ان نهبه وقتل عددا من العبيد احرق كل المنازل، سواء منها منازل سيكار أم منازل الاخرين الذين كان لهم في الضيعة نصيب، واخذ كل ما يمكن حمله معه، وعلى اثر ذلك استدعى الفرقاء من قبل القاضي إلى المدينة وبسطوا هنا قضيتهم، وتوصّل القضاة إلى حكم مفاده ان رفض القبول بالدية من قبل، واشعل النار في المنازل، ينبغي ان يخسر نصف الدية التي سبق الإقرار له بها- وكان هذا في الحقيقة مخالفا لقوانين، وقد تم بمجرد تهدئتهم ولكن كان على سيكار ان يؤدي النصف الاخر من الدية، ودفعت الدية حسب نص الحكم وتصالح الفرقاء، واقسم كل منهم للجانب الاخر ان لن يمكر فريقٌ بعد، في اي وقت من الاوقات بالفريقّ الاخر. وهكذا انتهى النزاع .

على أن الاقتتال بين سكان تور الذي تحدثنا انفا عن إنهائه نشب من جديد، بعنفوان متجدد، وذلك ان سيكار فان عقد صداقة حميمة مع كرامنيسند على الرغم من انه قتل ذويه وكان قد بلغ من محبة احدهما العميقة للاخر انهما كانا يتبادلان طعامهما معاً في كثير من الأحيان، وكانا ينامان في مهجع واحد معاً، ولذلك فحين أقام كرامنيسند ذات مرة مأدبة عشاء دعا سيكار إلى هذه المأدبة واقبل سيكار، وجلسا معا إلى المائدة "غير انّ سيكار سمح لنفسه، وقد فعلت به الخمر فعلها بكثير من الاحاديث الاستفزازية ضد كرامينسند، وانفجر أخيراً، كما يقال، بالكلمات التالية:"لقد استأهلتُ شكراً جزيلاً منك، يا أعز الأخوان بقتلي اقرباءك، لانك احرزت الدية عنهم، والان-

يفيض منزلك بالذهب والفضة، ولقد كنتَ خليقا ان تعيش الات مسكيناً معوزا لو ان هذا لم يَعُدْ عليك بشيء من القوة"وسمع ذاك هذا الكلام، وملأت الكلمات قلبه بالمرارة، وقال في نفسه: "لئن لم أنتقم لموت أقربائي فلستُ بأهلٍ أن أدعى بعدها رجلاً ولا بد أن أعد انرأة جبانة" وعلى الفور أطفأ الأنوار، وشدخ رأس ذلك بنصل سيفه. وأطلق سيكار في اللحظة الأخيرة صرخة واهنة ثم هوى، ومات، غير أن الخدم الذين كانوا معه فروا. وعلى أثر ذلك نضا كرامنيسند عن الجثة ثيابها، وعلقها بهذه الصورة على وتد زريبة مسيحية، ثم امتطى جواده، وأسرع إلى الملك.

هذه الترجمة مأخوذة عن المجلد التاسع من"مؤرخي العصر القديم الألماني" - الطبعة الثانية، ١٩١٣، وهي تجهد في جعل الحدث مفهوماً على أنها لا تسعى إلى تقديم قصور عن طريقة جريجور في الكتابة.

ولا ريب أن المرء سيخرج لدى القراءة أول الأمر بانطباع مؤداه أن قصته مضطربة إلى أقصى الحدود، تروى هنا بطريقة شديدة الغموض، وكذلك فإن من لا تستحوذ عليه الدهشة من اضطراب الضبط اللغوي، ونهايات التصريف، سيجد بعض الجهد في استجلاء الواقعة بدقة"في تلك الأيام نشبت اضطرابات داخلية شديدة بين سكان تور، لأن.."وكان من المفروض الآن أن يلي ذلك سبب الاضطرابات، ولكن يلي ذلك اول الأمر، مرتبطاً بعبارة" لأن.." قطعةُ من التاريخ الاول وذلك أن الكاهن في قرية من القرى،حيث كان كثير من الناس يجتمعون لاحتفال بعيد الميلاد، بعث بعبد ليدعو بعضاً من المجتمعين إلى مأدبة شراب ولكن ما من شك في أن هذا ليس علة الاضطرابات وهو يذكر بطريقة السرد التي يلقاها المرء في كثير من الاحيان في اللغة المحكية، ولا سيما عند المتحدقين عن المثقفين، أو المعجلين، أو اللامبالين، ومن النموذج التالي " أتيت بالأمس متأخراً من المكتب، لأن المدير شولسته كان عند الرئيس، وقد تحدثنا في المسألة(س). وحين بلغت الساعة الخامسة تقريباً، يأتي الرئيس ويقول: آه سيد مولر أليس في وسعك أن تقوم بتدبير سريع لكي نستطيع أن نعطي السيد شولتسه كل المواد على الفور الخ..." فوجود شولتسه عند الرئيس ضعيف الدلالة على السبب المباشر لتأخر مولر، شأنه في ذلك بالتالي شأن قلة دلالة دعوة الكاهن على السبب المباشر لانفجار الاضطرابات، وانما

هو مجرد القسم الاول من واقعة متعددة الحلقات لا يعد الراوي مستعداً لتلخيصها تلخيصاً بنيوياً، وإنما ينوي أ، يقدم الآن سبب النتيجة المستبقة في الجملة الرئيسية الاولى، ولكت كثرة التفاصيل المترتبة على ذلك تسوقه إلى الفوضى: فلا هو يملك المقدرة على تنظيمها في حقبة واحدة بمعونة متظومة من الجمل الفرعية، ولا يملك البصيرة التنبؤية للتحرر، بنعرفته بذلك من الصعوبة بجملة تمهيدية تنسيقية(نحو قوله: وهكذا حدث ما حدث)، وذلك أن كلمة(واذا)، في الواقع(nam)[1] تعد عديمة الإرهاف على نحو ما ترد به هنا، وغير مؤهلة لمكانها، وشأنها فيه بالضبط كشأنها في الجملة اللاحقة المصممة على نحو مشابه تماماً:

"nam sicharivs cum post interfectonem et" والحق أن المجرم بعد اغتيال..

إذ لا يجرى هناك أيضاً التمهيدُ، انطلاقاً من كلمة (nam)، لعلة الانفجار الجديد للقلاقل، بل يتم التمهيد لمجرد القسم الاول من واقعة كثيرة الأقسام وفي كلتا الحالتين تتم تقوية الانطباع الموحي بالفوضى بدرجة أعلى من طريق تبدل المبتدأ أو الفاعل (Subjekt)وفي كلتا الحالتين تبدأ الجملة بسيكاريوس فاعلاً،وهوالمائل في ذهن جريجوز على ما يبدو، في كلتا المرتين في صورة شخصية رئيسية، وهو مضطر في كلتا الحالتين إلى أن يدفع بفاعل تلك الواقعة الجزئية إلى المؤخرة، إذ أنه هو وحده الذي يقدر على إدراجه في جملة واحدة، بحيث تتحول الجمل إلى أشياء مهولة من الوجهة النحوية. على أن الشارحين علّمونا(بونيه، وكذلك لوفستيد في شرحه على(الرحلة العلوي – صبح إثيريا [*] (peregrenatio Aetheriae) أن كلمة(nam-حقاً) في اللغة اللاتينية الشعبية فقدت طاقتها التعبيرية الاصلية شأن الكثير جداً من أدوات – العطف أو الربط في اللاتينية، وإنها ما عادت سببية على الاطلاق وبل باتت تشير إلى مجرد استئناف وانتقال لالون له، ولكن الحالة ليست على هذه الصورة بعدُ على الإطلاق في كلا موضوعي جريجور لدينا، بل على النقيض من ذلك، فإن ما زال يحس بالمعنى السببي وهو يستعمله، ولكن بطريقة مضطربة وغير مرهفة، وربما أمكن للمرء من خلال هذه الأمثلة أن يتبين له كيف

---

[1] هذه الكلمة تقابل بالانكليزية just now وتقابل بالعربية إذا الفجائية .«المترجم»

[*] peregrinatio الحج

لانت قناة كلمة(nam) عبر الكثير من أمثال هذه الاستعمالات ذات المرونة، شيئاً فشيئاً، في صورة أداة سببية- أما هنا فما زالت عملية التلبين آخذة مسارها ولما تكتمل، ولعل مما يجدر ذكره أن أمثال هذه الأحداث التي تحدث في اللغة المحكية كل وقت بلا ريب تتغلغل هنا في اللغة المكتوبة لرجل مثل جريجور التوري(نسبة إلى تور) الذي ينتمي إلى عائلة نبيلة ويعد ظاهرة هامة في عصره وبلده.

ولنمضي إلى مدى أبعد من ذلك. فالعبد الذي ينقل الدعوة يقتل من قبل"أحد المدعوين"لماذا؟ هذا ما يقال، أما أن القاتل لابد أن يكون أوستريجزيلوس أو واحد من رهطه فذلك ما لا يستطيع المرء أن يستخلصه إلا مما يلي ذلك. اذ أن سيكاروس يريد الانتقام منه لهذه الفعلة، على أن ذلك لا يقال قولاً، وكذلك فإن الإيراد المباشر للمباني المختلفة التي تدور فيها أحداث الصراع:من الكتيسة، وبيت الكاهن، وكلمات نصب بين رجال الإكليروس "لا يعطيان إلا تصوراً شديد الاضطراب عن الأحداث، وثمة حلقات متوسطة تفسيرية تفتقد من السلسلة، وفي مقابل ذلك تبدو واشياء أخرى بدرجة مفرطة، فلماذا لا يقول جريجور ببساطة: قتل أحد المدعوين العبد؟ بل يقول:.. استل احد المدعوين سيفه وتجاسر على ضربه به، وسرعان ما خر العبد على وجهه ومات-فهو يعالج هذا بكل التفصيل ولكن نتيجة لحدث عارض هام يكتم عنا موضوعه، وقد كان هذا بلا ريب أهم من أن يذكر أن الفتى خر على وجهه، قبل أن يموت! وفي الجملة التالية يخشى من أن يكون القارئ قد فقد السياق، لأنه يرى أن من الضروري أن يضيف:(وهو أن عبداً له قد قتل - ولا ريب أن هذا لايمكن أن يكون قد نسيه إلاّ- قارئ ضئيل ملكه..الإدراك إلى حد بعيد! وفي مقابل ذلك يوحي للقارئ ذاته بموهبة توفيقية إلى حد بعيد، لأنه أهمل إخبارنا أن أوستير يجيزياوس له صلة بالضربة القاتلة بل أهمل مطلقاً أن يخبرنا أن كل حفلة العيد لم تكن مقامة في مكان واحد كما لم يكن للمرء بد أن يفترض ذلك في الحقيقة، وتمضي الحال على هذه المشاكلة. فالجملة التي تتناول المحاكمة الاولى(هنا، كما في الفهرس) لاتتضمن على الإطلاق فعلاً مهيمناً والجملة التالية عملاق مهول ببنيتها ذات الطبقات المتراكمة بعضها فوق بعض، والقائمة على أسماء المفعول والفاعل والتي لا نظام لها البتة من الوجهة النحوية: بعد أن رضي عن

نفسه ووضع بعدئذ في مكان آخر، وأرفق بأودينو تخلّص منه الاعزاء، اختار مـأوى لـه- وتعد الترجمة والتفسير الحقوقي التاريخي لكلا الخملتين صعبـين إلى أقصـى الحـدود(مثلمـا أعطى الحدث الحقوقي برمته، وبصورة مطلقة، حافزاً لمناظرة نوقشت كثيراً فيما سـلف، بين جابريل مونو وفوستيل دى كولانج، المجلة التاريخية،XXX١، ١٨٨٦، ومجلة المسـائل التاريخية XLI،١٨٨٧. ولايُرَدُّ هذا إلى التبـاس كلمـة(agreable-placitum) فحسـب، بـل يرد أيضاً إلى الاستعصاء على الفهم في بنية اللغة من حيث هي كل، وهذه المسـألة تشي من جديد بأن جريجور لا يقدر على تنسيق الأحداث في نظرة شاملة.

ويتوارى أوستريجيزيلوس دون أن يعرف المرء ماذا جرى له، ويتم إدخال شخصيات -جديدة بصورة مفاجئة، ولانسـمع إلاّ مـن حـين إلى آخـي وبصـورة غـير كاملـة، عـن كيفية ارتباطهم بالأحداث أما الخطبة الـتي يلقيهـا جريجـور لتهدئـة الخواطـر، فـلا يمكـن فهمها، مرة أخرى إلاّ مع بعض الموهبة في التوفيق، فمن عسـى أن يكـون ذلـك (الـذي أخضع منذ حين)، ومن تراه يكون ذلك الرجل الذي لا ينبغي لروحه أن يتولاها الفنـاء؟ من أجل ذلك يجري تصوير القصة العرضية ضمن سياق المجموع، عن رحلة سـيكاريوس إلى بواتيه، وإصابته بجرح من قبل عبد-وهي القصة التي يكمن أهميتها بالقياس إلى مجمل الحدث، بلا ريب، في مجرد أن الشائعة الكاذبة عن موته إنما انتشرت على أساسـها- مـع حشد من التفاصيل. أما في المحاكمة أو عملية التسوية الثانية، فلا بد للمرء يجهد نفسه في استجلاء أي فريق وأيمال يدور الحديث حولهنا في كل مرة، وفي مجمل الفقرة الأولى (التي تنتمي إلى الكتاب السابع) ترد في الحقيقة تفريعات من الجمل مفترقة إلى البراعـة إلى حـد بعيد- كما يرد الاجتهاد في الكتابة ذات المراحل الزمنية مما لا تخطئه الملاحظـة – ولكـن ليـس هنـاك علـى الإطـلاق أدواتربـط سـببية أو اقراريـةkonzessiv واضحـة، باسـتثناء الأداةquoniam:لأن) في الشـاهد مـن الكتـاب المقـدس والأداة (etsi= ومـع ذلـك، علـى الرغم من)، ولكنها أقرب بلا ريب إلى أن تكون شرطية(si) منها إلى أن تكون سببية أو إقرارية. أما القسم الثاني(الذي ينتمي إلى الكتاب التاسـع فـلا يقـدم الانطبـا ع ذاتـه، إذ سرعان ما يتمركز حول مشهد وحيد يكـون المُعَـوَّل فيـه علـى مطابقـة المعنـى أكثر ممـا

يكون على النظام.ومع ذلك فالجملة التي تقدم العرض هنا أيضاً(sicharius) والـتي تحدثنـا عنها آنفاً، تعد تركيباً عملاقاً.

ومـن البدهـي أن الكـاتب الكلاسـيكي كـان خليقـاً، ينسـق الحـدث تنسيقاً أكـثر وضوحاً إلى حد بعيد- إذا افترضنا أنه صورة على الإطـلاق، وذلـك إن المرء لا يكـاد يطرح على نفسه سؤال كيـف كـان قيصر أو ليفيـوس أو تاتسـيتوس، أو حتـى أميـان، خليقين أن يسردوا هذه القصة لتحظى بأدنى أهمية بالقياس إليهم وإلى جمهورهـم. ومـن تراه يكون أوســتريجيزيلوس وسـيكاريوس وكرامينسـندوس؟ إنهـم لا يبلغـون أن يكونـوا حتى مجرد أمراء قبائل، وما كـانت مشـاجراتهم الدموية في عصـر ازدهـار الامبراطوريـة لتقدم حافزاً حتى للموظف الرئيسي في الإقليم، من أجـل تقريـر خـاص إلى رومـا. ومـع هذا التقدير يتضح مقدار ضآلة أفق جريجور، وضآلة ما ينمنع به مـن نظـرة شـاملة علـى كبير مترابط، وضآلة استعداده لتنسيق مادته تبعاً لوجهان النظر السارية المفعـول في تلـك الأيام. أما الامبراطورية فما عاد لها وجود، وأما جريجور فما عاد يتبّوأ مكاناً تنساب اليه كل الأخبار من الكرة الأرضية، منتقاةً ومنسقة تبعاً لأهميتها بالقيـاس إلى الامبراطوريـة، ولا عاد يعتمد على مصادر الأخبار التي - كان النـاس يملكونهـا فيمـا مضـى، ولا علـى العقلية التي كان يتم بها تحرير الأخبار. وهو لا يكاد يتجاوز بنظرته الشاملة بلاد الفـال. ويتألف قسم كبير من مؤلفه، وهـو الأكـثر قيمـة بـلا ريـب، مما عانـاه هـو بنفسـه. في أبرشيته، أو ما روي له من الأقـاليم المجـاورة. تقتصـر مادتـه في جوهرهـا علـى مـا بـات محسوسلً لديه هو بنفسه. أما وجهة النظر السياسية بالمعنى القديم فلا تتوافر لديه، وحين يمكن الحديث عن مثل هذه الوجهة لديه على الإطـلاق فإنمـا يكـون ذلـك مـن مصلحـة الكنيسة، ولكنـه ينظـر إلى هـذا أيضـاً في مجـال محـدود فحسـب، وهـو لا يتنـاول مجمـل الكنيسة فكرياً أيضاً بحيث ينبثق ضوؤه من مؤلفه بصورة مؤثرة، ويظل كل شيء محدوداً بالحدود المحلية، سواء في المـادة أم في الفكـر. وفي مقـابل ذلـك كـان.علـى النقيـض مـن أسلافه القدماء الذين كـانوا يعملـون في كثـير مـن الأحيـان علـى أسـاس روايـات-غـير مباشرة قد أضفي عليها الطابع العقلاني، قد اغترف معظم ما يرويـه في تـاريخ الفرنجـة- (die Franken)مما شارك في رؤيته بنفسه، أو من الرواية الشفهية المباشرة وهذا مـا يتـلاءم

مع غليزته الطبيعية. ذلك لأن ما يهمه بصورة مباشرة ما يفعله البشر، وهم يكتسبون أهمية بالقياس اليه وهم يضطربون من حوله دون مراعاة للسياسي في سياق ابعد، وقد عالج السياسي، على قدر ما يرد من وجهة النادرة الإنسانية على نحو صريح،وعلى هذا يكتسب مؤلفه طابعاً أقرب كثيرا إلى المذكرات الشخصية منه إلى مؤلف أي مؤرخ روماني أما مقدار الاختلاف حالة قيصر فلا حاجة إلى التفصيل فيها.

واذا فما كان الكاتب القديم الأسبق عهداً ليتناول هذه القصة على الإطلاق.ولو أنها كانت لا يستغنى عنها لفهم أي سياق سياسي لأتى عليها في ثلاثة سطور.وحيثما تغدو سلسلة من الأحداث العنيفة ذات الأهمية حتى من الوجهة السياسية- وليذكر المرء مثلا يوغورتا وأبناء عمومته عند سالوست- يتم بصورة مسبقة نشر نظام الموضوعات السياسية وقد أضفي عليه الطابع العقلاني والبلاغي بأدق الطرق، أما التفاصيل المتعلقة بالمشهد وغير ذات الأهمية السياسية فيشار اليها على أقصى الحدود إشارة مقتضبة من حين إلى آخر مثلما هو الحال مثلاً في كلمات: (متنكراً في مخدع السيدة)، عند قتل هيبسالز(يوغورتا١٢). غيرَ أن جريجور- يجتهد، غيرَ بارع أحياناً، وباستطراد بعيد، ولكن بصورة بالغة التاثير في كثير من الأحيان، في تجسيد الأحداث.(...وأرسلكاهن المكان عبداً ليدعو اناساً معتيت ليأتوا إلى بيته للشراب، وحين وصل العبد الآن استل أحد المدعوين سيفه و لم يتورَّع عن إصابته، وخر هذا لوجهه على التو، ومات)وهذا ما يعد سرداً تجسيدياً، وإن كان ذلك بطريقة جد بسيطة، فما كان وصول العبد ولا سقوطه، جديرين بالذكر في العادة، والحال كلك في الهجوم الانتقامي على أوستريجيزيلوس، والحق انه ليس بالشديد الوضوح في التفاصيل الطبوغرافية، ولكن المرء يحس من جديد بالسعي إلى تجسيد كل المراحل المتعاقبة من الحدث بعضها وراء بعض. والشيء ذاته ينطبق على الجدل بين سيكاريوس وعبده، والذي يعد غير مهم على الإطلاق للمضي في الحدث. غير أن المقال الأكثر خصوصية وحسماً على سعي جريجور إلى التجسيد في نصنا انما هو قتل سيكايوس وكيف أن الاثنين اللذين كان احدهما منذ وقت ليس بالبعيد ابداً قد قتل أقرب أقرباء الآخر، قد عقدا فيما بينهما أواصر الصداقة الحميمة وباتا لا يمكن الفصل بينهما أبداً، حتى لقد كان يأكلان وينامان معاً، وكيف ان كرامنيسندوس دعا سيكاريوس ذات مرة من جديد إلى المأدبة، وكيف استشار سيكاريوس السكران في هذه-

المناسبة، بأحاديثه المفتقرة إلى التهذيب، الآخرَ إلى الانتقام لكل شيء مرة واحدة، وأخيراً إلى القتل نفسه-وهذا كله يتسم بتجسيدٍ وسَعْيٍ إلى المحاكاة المباشرة لما حدث، لم يطمح إليهما التدوين التاريخي الروماني أبداً(إذ لا يعد أسلوب أميان التصويري المبهرج قائماً على المحاكاة) وعلى نحو قلما يتاح للمرء أن يعثر عليه في مجمل الأدب القديم ذي المضمون الجدي، وهو فوق هذا عظيم من الوجهة السيكولوجية، يعدّ مشهداً ساحراً إلى أقصى الحدود بين إنسانين، ومفعماً تماماً بالهواء الغريب الخاص بحقبة الميروفنجيين: العنيف في غير تستر، والمفاجئ، والذي يخمد كل ذكرى للماضي، ويستبعد كل حساب للمستقبل، ومن الناحية الأخرى نلاحظ تافعالية المتناهية في الضآلة للأخلاق المسيحية، التي لا تستحوذ على النفوس الخشنة إذا ما حملت في أشد أشكالها بدائية، وهذا كله يبرز بصورة- حادة في النشهد. أما التكهن القريب إلى الذهن، وهو ان كرامنيسندوس قد استدرج سيكاريوس قصداً إلى الشرك، وأن الصداقة من جانبه لم تكن إلاّ نفاقاً للإيحاء إلى العدو بالامان- فذلك ما لا يدخله جريجور في الحسبان البتة. وسوف يكون على حق بلا ريب، لأنه كان يعرف البشر الذين كان يعيش بين ظهرانيهم، على اننا نقرأ أيضاً في كل مكان من مؤلفه عن أفعال طائشة مماثلة، ويبدو بالفعل أن كليهما كان على صداقة حميمة وشريفة كل الشرف، وأن وعيهما الذي لم يكن يعيش الا لِلَّحظة الحاضرة لم يكن يدرك البتة مدى مجانبة هذه الصداااقة للطبيعة وانطوائها على الخطر وأن بضع كلمات مفتقرة إلى الاتزان، متسمة بالسكر، تدفع بعد ذلك فجاة، بالذكرى إلى السطح من جديد، وتدع الحقد المنسي يستَعِرُ من جديد، وان القتل بناء على ذلك كان قرار لحظة، وذلك ما يزيد من احتماله ان كرامنيسندوس قد وضع نفسه كما يتبين مما يلي ذلك، في وضع سيء من جراء فعلته لان سيكاريوس كان له حامية قوية تتمثل في الملكة فريد يجنده، ولو أن كرامنيسندوس أتاح لنفسه وقتا للتروّي لتصرف على غير هذا النحو بلا ريب، ويروي جريجور هذا كله بدون أي تعليق خاص، رواية مسرحية خالصة، إذ يحول صيغة الزمان ويستعمل صيغة المضارع بمجرد اقترابه من الحادثة الحاسمة،ثم يقدم حديثا مباشر، سواء من أجل تبجّح سيكاريوس السكران، أم من أجل الحدث الداخلي في كرامنيسندوس،ويعد كلا الحديثين المباشرين محاكاة مباشرة خالصة لما يحكى بالفعل، وبالتالي لما يجري الشعور به، بدون أي رد فعل بلاغي. وتبدو كلمات سيكاريوس وكأنها مترجمة بصورة معكوسة من اللغة العامية التي كانت تحكى بها كما يقال، إلى لاتينية جريجور غير البارعة، وفي وسع المرء

أن يعيد تركيبها تقريبا بالعربية على النحو التالي :"لابد لك في الحقيقة أن تدين لي بالشكر،ياأخي، لاني قتلت ذويك، فبالتعويض الذي وضعته في جيبك غدوت رجلا موسرا، وماكنت لتحظى بشيء تقضمه لو لم تعد عليك هذه القضية بشيء من العافية" وبصورة بالغة التأثير، ومع كل الارتباك، يجري تصوير استجابة كرامينسندوس في حوار داخليّ، "لن أكون أهلا لان ادعى رجلاً، ولابد للمرء أن يسميني امرأة قاصراً، إذا لم أنتقم لسقوط ذوي قرابتي" وعلى الفور يتم إطفاء النور ويقتل سيكاريوس،ولاتنسى حشرجة موته أيضا، ويقال هنا أيضا "خرّ لوجهه -ومات، ولايدع جريجور الجسد الساقط يفلت منه.

واذاً فذلك مشهد ماكان مؤرخ من المؤرخين القدامى ليعّده جديرا بالتصوير قط، يرويه جريجور بأكثر الطرق تجسيدا، ويبدو أن التجسيد ذاته هو الذي حفزه إلى التصوير،وحينما يقرأ المرء مثلا قصة الرهينة أتالوس (٣،١٥، وقد قدمت المادة لجريلبار تسر من أجل مسرحية "ويل لمن يكذب" يعثر المرء على مشهد يختبيء فيه الهاربون عن مطارديهم الراكبين وراء شجرة عليّق، وأمام هذه بالذات يتوقف الفرسان:(قال أحدهم، بينما كانت الخيل تتبّول dixt que unus, dume qui urinam proiecerint) فأي كاتب قديم كان خليقاً أن يقدم مثل هذه التفاصيل !وإنّ المرء ليرى كيف أن جريجور يبتدع مثل هذه الاشياء ليضفي على الاشياء روحاً بصورة عفوية تماما، انطلاقا من حاجة مخيلته الخاصة، فإنه لم يكن حاضرا هناك ! ومايرويه فإنما يحاول أن يجعله مرئيا، ملموسا، قابلا للإدراك بكل الحواس. وفي ذلك تفيده أيضاً السمة الأكثر خصوصية في- أسلوبه، ألا وهي الاحاديث المباشرة المقتضبة الكثيرة التي يستخدمها حيثما وجد حافزا لذلك - وبهذه الطريقة يحول كل قصة إلى مشهد حيثما استطاع، أما دور الحديث المباشر في التدوين التاريخي القديم فقد تحدثنا عنه في مناسبات سابقة (ص٢٥ و ٢٩) وهو يستعمل هناك استعمالا يكاد يقتصر على المخاطبات العظيمة ذات الطابع البلاغي، ويعهد الجانب الشعوري والدرامي فيها بلاغيا محضا،وهي تنسق الوقائع وتهيمن عليها، ولكنها لاتجعلها ملموسة، وفي مقابل ذلك يقدم جريجور ضروباً من الحوار الثنائي ونحو ذلك من التصريحات المقنضبة للقائمين بالحدث، تنبثق في لحظة وتحوّل اللحظة إلى مشهد، ولست بمستطيع أن أحصي هنا السلسلة الطويلة من المشاهد التي يدع فيها إنساناً واحداً أو اثنين

يتحدثان بلاتينية المتعثرة التي تعوقه في بعض الاحيان والتي يطيب لها جدا أن تنزع إلى السمة الادبية، والتي يبدو أن الطاقة المحسوسة للغة العامية ما تفتأ تنبثق منها، على أنني أود أن أذكر على الاقل بعض الامثلة وأحدها يقدمه مشهد القتل الذي سبق الحديث عنه):في قصة أتالوس،- الحديث بين الطباخ وسيده (١١) أطلب منك ان تهيىء طعاما يلفت النظر ويجعلهم يقولون إنهم لم يجدوا مثله في قصر الملك ١٥ III (فهناك أيضا الحديث الليلي بين الطباخ والصهر) وفي النزاع على مرتبة القس في كليرمونت، وتهديدات شيخ الكنيسة كاتولرئيس الشماسة كوتينوس(٢١) أنا سأزيحك، سأذلك، وسأنزل بك أشد انواع الموت٧، IV) والمجادلة بين الملك سيلبريش وجريجور حول التثليث (غضب الملك وتهكمه في أجوبته ومثال ذلك: (٣١) لقد أصبح واضحا لي بأن هيلارسون واوسيبيوس من ألدّ أعدائي في هذا الموضوع. سأعرض هذه الامور إلى من هم أكثر حكمة منك وسيكونون معي ٤٤ V) وفريد يجنده على سرير مرض الاسقف بريتيكستاتوس، مع كل المشهد السابق واللاحق (٣١، VIIIوجواب القس برترام دى بورد أمّا أخته (٤) فليطلبها وليدعها تأتي إلى اين يريد ولن يجدني معارضاً IX٣٣) والمجادلة العنيفة بين الاميرة ريجنديس وأمها (IX،٣٤)وجونتكرام بوزو وأسقف ترير (IX،١٠)، وبصورة آسرة وعلى وجه الخصوص تماما انهيار مونديريكوس حيث يتم في الختام عندما يخرج مونديريكوس على يد الخائن آرجيسيلوس من بوابة حصنه، وإبراز لحظة التونر قبل القتل ببضع كلمات من الحديث المباشر إبرازاً حاداً ومسرحيا تماماً:(٥) لماذا تنظرون باهتمام شديد ؟ ألم تروا أبداً مونديريك؟ ١٤،III). وفي كل هذه الأحاديث والصرخات يتم اضفاء الطابع الدرامي بأشد الاشكال المحسوسة على أحداث قصيرة عفوية بين البشر: فالقائمون بالحديث يواجه بعضهم بعضاً، ويحادث بعضهم بعضا، وتتردد أنفاسهم. وتلك طريقة في السرد قلما يعثر المرء عليها في التدوين التاريخي القديم-وحتى الحوار الثنائي في المسرح الكلاسيكي يعد أشد عقلانية وبلاغة في سبكه، وإنما يوجد بلا ريب الحوار العفوي القصير في أسفار الكتاب المقدس. ولينظر المرء فيما مكتناه آنفا، في الصفحة ٣٠ ولاريب في أن إيقاع الكتاب المقدس وجوّه، ولا سيما الأناجيل، حاضرين في كل وقت في ذهن جريجور، وهما يشاركان في تحديد اسلوبه ويحرران قوى كانت جاهزة على أية حال عند جريجور، وفي عصره ذلك لان اللغة المحكية العامية التي ما عاد يُكتَبُ بها في الحقيقة منذ عهد طويل،

ولكنها تتردد أصداؤها على الدوام في وعي جريجور، هي التي يمكن تحسسها على نحو لاتخطئه الملاحظة. فاللاتينية المكتوبة عند جريجور ليست متداعية من الوجهة النحوية ومن وجهة بناء الجملة فحسب، وانما تستعمل أيضاً في مؤلفه استعمالا كان يبدو في الاصل، أو في عصر الازدهار على الاقل، قليل الملاءمة، ألا وهو محاكاة الواقع الملموس، ذلك لأن اللاتينية المكتوبة في عصر الازدهار،ولاسيما النثر، تعد لغة منظمة إلى حد الأفراط تقريباً يتم فيها تجسيد الحسّي-المادي في الوقائع انطلاقاً من نظرة علوية شاملة أكثر مما يتم ذلك في حسيّتها المادية، فإلى جانب التقليد البلاغي تلعب الروح الإدارية القانونية الخاصة بالقومية الرومانية دورها أيضا في هذا الصدد، وتسود في النثر الروماني في عصر الازدهار-(حتى في رسائل شيشرون، بل أنه تتسم في هذه بالقوة البالغة، وليقرأ المرء مثلاً رسالة التبرير الشهيرة إلى ب. لنتولوس سبنتر I,a,ad,fam ولاسيما الفقرة ٢١ ss) الميل إلى رواية الواقعي بطريقة بسيطة فحسب، بل إلى الاشارة اليه، اذا أمكن، بمجرد كلمات شديدة العموم، والمحافظة على مسافة فاصلة عنه، ووضع كل حدّة اللغة وطاقتها في الربْطّي الخاص ببناء الجملة في مقابل ذلك، بحيث يكتسب الاسلوب مايشبه الطابع الستراتيجي، مع مفاصل فائقة الوضوح، على حين تكون مادة الحدث بينها، مسيطرا عليها في الحقيقة ولكنها غير مضمة اليها من الوجهة الحسية في الحقيقة، وبهذه الطريقة تصل وسائل الربط الخاصة ببناء الجمل إلى أقصى الحدة، والدقة، والتنوع، والمسألة هنا لاتتعلق بمجرد حروف العطف ووسائل التفريع الأخرى، بل لابد لاستعمال الأزمنة وموضع الكلمة، والطباق وكثير من الأمور البلاغية الأخرى، أن يحد من الغرض ذاته، ألا وهو التنسيق الدقيق المرهف، والمرن مع ذلك والغني باللونيات (Nuancen) وهذا الغنى بحلقات الوصل ووسائل التنسيق يُمَكِّن من تنوع كبير جدا في التصوير الذاتي، ومن قابلية مدهشة للتصرف في الفكر فوق الوقائع، ومن حرية لم يتهيأ الوصول اليها منذ عهد طويل بهذا القدر، في كبت بعضٍ من الوقائع، والاشارة إلى الاشياء الاخرى التي تحيط بها الشكوك بدون التعبير عنها بصورة تنطوي على المسؤولية. أما في لغة جريجور، مقابل ذلك فان الامور تتخذ وصفا لاتقدر اللغة معه على تنسيق الوقائع إلاّبصورة غير كاملة إلى حد بعيد، أما سياق الأحداث الذي لايكون شديد البساطة فلا يقدر على تصويره في نظرة شاملة، ولغته تنسق تنسيقا رديئا أو لا تنسق على الإطلاق، ولكنها تعيش في المحسوس من الأحداث،وهي تتحدث مع البشر الذين يتحركون

فيها، كما تتحدث فيهم، وتستطيع بلا ريب أن تعبر بقوة وبأشد الطرق تنوعا، عن لذتها وألمها، وسخريتها وغصتها، وما يضطرم فيها من عواطف محتدمة مرة أخرى (بينما يعد الحكم الذي يصدره جريجور من حين إلى آخر عليها مقتضبا فحسب في معظم الأحيان، وبغير حرية، مثل:١٩، IX حوالي النهاية حول سيكاريوس) أما إلى أي مدى تعد مشاركتها في الحياة الحسية أكثر مباشرة منها لدى كاتب من الكتاب في العصر القديم فذلك ما يمكن أن تعلمه مقارنة مع الأكثر واقعية من بينهم، مع بترون، وهذا يحاكي لغة عتقائه الذين باتوا أغنياء، وهو يدعهم يتحدثون لغتهم الهجينة الفاسدة والباعثة على الاشمئزاز، وبصورة أقرب إلى الوعي والشعور، في تقليد أكثر دقة إلى حد بعيد من جريجور، ولكن من الواضح أنه متمكن من هذا الاسلوب من حيث كونه وسيلة فنية، وأنه كان خليقا أن - يكتب تقريرا أو مؤلفا تاريخيا بصورة مختلفة تماما، وهو سيد مثقف وعظيم، يدبرّ لنظرائه المقلب بكل الإرهاف والبراعة، وما يصنعه فهو هزلي مقصود، وهو يستطيع أن يكتب بكثير من الطرق الأخرى حين يشاء، أما جريجور فليس في متناول يده على الإطلاق شيء آخر سوى لاتينيّته المضطربة نحوياً، والفقيرة في بنيان الجمل. والتي تحولت على هذه الطريقة إلى لاتينية مدرسية تقريبا، فليس لديه سجلات يسحبها، وليس له أيضا جمهور يستطيع أن يؤثر عليه بأية ملحة غير مألوفة أو متغير جديد في الأسلوب، ولكن لديه الأحداث المحسوسة التي تحدث من حوله، والتي تدور أمامه أو تروى له "ساخنة" على التو، وذلك في الحقيقة بلغة محكية لانستطيع أن نكّون عنها تصورا دقيقا تماما ولكن أصداءها تتردد في أذنيه كما يبدو للعين في صورة مادة أولى لروايته، بينما يجتهد في إعادة ترجمتها إلى لاتينية نصف الأدبية، وما يرويه فهو عالمه الخاص الوحيد، وليس له من عالم سواه، وهو يعيش فيه.

وكذلك تتماشى بنية الأحداث التي يترتب عليه أن يرويها، مع أسلوبه، فهي جميعا أحداث محلية بالقياس إلى ماكان على المؤرخين الرومان السابقين أن يرووه وهي تدور ضمن طبقة من البشر يتسم الدافع الحسي العاطفي عندهم بالعنف الشديد، وتقديراتهم العقلية بالخشونة الشديدة وبالقليل من التقافة.والحق أننا لانطّلع من خلال مؤّلفَيْ جريجور على سياق الأحداث السياسية إلاّمع الغموض الشديد ولكننا نشم مايشبه هواء القرن الأول من سيطرة الفرنج في بلاد الفال، إذ تسود خشونة رهيبة، و لم يكن ذلك بأن العنف

كان ينبثق في كل مكان في الاقليم الواحد، بحيث لم يكن للحكومات بناء على ذلك المقدرة على-استعماله وحده-بل فقد المكر والسياسة كل قالب لهما، وباتا بدائيين وفظّين تماما، وينحط التستر والتعبير المموارب في العلاقة بين البشر، على نحو ما تقتضيه كل ثقافة رفيعة، أى التأدب، والتمويه البلاغي، والتصرف غير المباشر وقواعد اللياقة الظاهرية والشكليات القانونية، حتى في متابعة سطور سياسي أو تجاريّ، ونحو ذلك، أو يتحول ذلك حيث تظل توجد بعض الأنقاض إلى ملامح متجهمة غليظة. وفي هذا الصدد يستلب من الرغائب كل قالب تمويهي، فتبرز عارية ومباشرة، للاستحواذ وتغدو هذه الحياة الغليظة حسّية وتتحلى لمن يريد تصويرها غير منظمة، وصعبة التنظيم، غير أنها قريبة المتناول، مفعمة بالتوابل، وهي تتنفس، أما جريجور فهو قسيس، أي أنه واحد من أولئك الذين كانت مهمتهم بناء الاخلاق المسيحية : وهو عمل يعني بما هو عملي تماما، وتختلط فيه الرعاية الروحية في كل لحظة بالمسائل السياسية والاقتصادية. وقد كان الوزن الرئيسي للنشاط الكنسي يتجه في الحقبة السابقة إلى ترسيخ العقيدة، حيث تطور الفكر وحدة الذهن بطريقة مفرطة في كثير من الأحيان، وفي القرن السادس تتجه في الغرب على الأقل، إلى العملي والتنظيمي، تماما، وعن هذا التوجه يقدم صاحبنا جريجور مثالاً حيّا، فهو لايدعّي الثقافة البلاغية، وليس له اهتمام بمسائل النزاع في العقيدة، إذ أنها راسخة لديه كما قررتها المجامع، ولكن قلبه مفتوح لكل هذا الذي يمكن أن يؤثر في الشعب - من أساطير القديسين، والآثار والعجائب، من أجل الخيال، والحماية من أعمال العنف والقهر، والتعاليم الأخلاقية البسيطة المتبلة بالوعد بالثواب الآجل، أما البشر الذين كان يعيش بين ظهرانيهم فلم يكونوا يفهمون شيئا من العقيدة، ولم يكن لديهم الا تصور بالغ البدائية عن أسرار العقيدة، وكانت لهم رغائب ومصالح مادية يخفف من وطأتها خوف بعضهم من بعض، والخوف من القوى العلوية، يبدو أن جريجور كان رجل هذه الأحوال بصورة تامة، إذ كان لايكاد يجاوز الثلاثين حولا حين غدا أسقف تور، وإذا جاز للمرء أن يحكم على الإنسان انطلاقا من الكاتب فلا بد أنه كان يتحلى بالشجاعة وحسن الخلق، ولاريب أنه مامن شيء من الأشياء، كائناً ماكان، مما يراه، يمكن أن يخرجه عن طوره بسهولة وهو أحد الامثلة الاولى على تلك الروح الواقعية الإيجابية - العملية في الكنيسة التي صنعت شيئا يقوم بدوره ضمن إطار الحياة الدنيوية، ويستطيع المرء أن يعجب به من وجوه عديدة في

الكنيسة الكاثوليكية، وما من شيء إنساني غريب عن جريجور، فهو يبعث بضوئـه في كـل الاعماق، وهو يسمي الاشياء بأسمائها، ويحافظ مع ذلك على منزلته، وعلى بعض الرقـة في اللهجة وهو لايأنف البتة أيضاً من استعمال وسائل دنيوية إلى جـانب الروحيـة، ويعلـم أنـه لابد للكنيسة أن تكون غنّية وقوية إذا شاءت أن تصل إلى شيء أخلاقي في هـذا العـالم على المدى الطويل، وأنه لابد للمرء من أن يشد اليه قلوب أولئك الذين يريد أن يظفر بهـم إلى جانبه، عن طريق المصالح العملية أيضا، وقـد كـانت الكنيسـة فـوق هـذا تندفـع بطـرق كثيرة شتى، عن طريق نظام الصدقات، ومن خـلال تسـوية المنازعـات، وعـن طريـق إدارة أملاكها العقارية الآخذة بالتطور بصورة قوية، وعن طريق الكثير من المداخلات السياسية، إلى المجال المؤثر من الوجهة العملية، على أن المسيحية كانت منذ البداية واقعية بمعنى أعلـى، وأقل عملية.

وقد تحدثنا آنفا في أنّ حياة يسـوع بـين ظهرانـي الشعب الأدنـى وبـين الألم السـامي والفاضح في الوقت ذاتـه زلزلـت التصـور القديـم عـن السـامي المأسـاوى. ولكـن الواقعيـة الكنسية كما ظهرت ربما أول مرة بصورة أدبية، تعد فو قذلك فاعلة في وسط العملي ذاته، تغذيها معاناة الحياة اليومية، وهي مقنعة، وقد كان جريجور بحكم المهنـة علـى علاقـة بكـل البشر والأحوال الـتي يتحـدث عنهـا، وكـان بحكـم المهنـة يثير اهتمامـه الحالـة الفرديـة في الاخلاقي وهو بالقياس اليه الميدان الراهن في نشاطه، ومن نشاطه تنشأ لديه ملاحظته ومتعة في تدوينها، كما أن موهبته الشخصية جداً بـلا ريـب، في المحسـوس نشـأت لديـه بصـورة طبيعية تماماً من وظيفته. ومن البديهي تماماً أنه لا يمكن الحديث لديه عن فصـل جمـالي بـين مجالي المأساوي، السامي، والواقعي اليومي. فمن كانت له من الوجهة العملية علاقة بالنـاس بحكم كونه رجـل الكنيسـة لا يستطيع الفصـل بـين هذيـن المجـالين. فالمأسـاوي الانسـاني يواجهه كل يوم في مادة الحياة المختلطة غير المنتقاة. وبالطبع فإن موهبة الأسـقف جريجـور وطبعه ينتهيان به إلى مدى أبعد كثيراً مـن الرعايـة الروحيـة المجـردة، ومـن الجـانب العملـي الكنيتحول بصورة نصف واعية إلى كاتب مشكل يتناول ما هو حي. وما كان كل رجـل من رجال الدين ليستطيع أن يكون كذلك:ومع ذلك فلا ريب أن رجل الدين وحـده هـو الذي استطا ع أن يكونه في هذا الزمان.

وفي ذلك يتميز إضفاء الطابع المسيحي من إضفاء الطابع الروماني في الأصل، وهو أن عملاءه لايقتصرون على تنسيق الإدارة من عَمل ويدعون الباقي للتطور، وإنما يلتزمون بالاهتمام الجزئي في الأحداث اليوميّة،وهو أهتمام يتجه مباشرة إلى الفرد (الإنسان) وإلى الجزئي على حدة، ويبدو آخر الامر أن جريجور كان يعي أهمية كتابته وحتى خصوصيتها النوعية، ذلك لأنه على الرغم من أنه يتعذر في كثير من الاحيان عن جرأته على الكتابة وهو الرجل غير المثقف ثقافة كافية من الوجهة الأدبية (وهذه في نهاية المطاف صيغة بلاغية تقليدية)، فهو يضيف في مرة من المرات مع ذلك (IX،٣١) الرجاء الملّح بصورة احتفالية،ألا يغيّر أحد من – اللاحقين شيئا في نصّه(١) لاتسمحوا أبداً بإتلاف هذه الكتب أو بتدوينها مجددا بانتقاء بعض الأشياء مثلاً وبتجاهل البعض الآخر، بل دعوها كما هي دون تبديل أو اهمال مثلما أودعناكم إياها ويزداد الأمر وضوحاً في السطور التالية التي تشير إلى البلاغة المدرسية ويبدو كأنها تتنبأ بتطورها اللاحق في لاتينية العصر الوسيط :

"مهما تكن،ياكاهن الّرب مثقفاً وكائناً من كنتَ (هكذا يخاطب اللاحقين)، بحيث تستطيع أن تحصي كل العلوم والمعارف الأدبية، حتى إن أسلوبي ليبدو لك فلاّحيا، حتى عند ذلك، أناشدك ألاّتفسد كاكتبه "وفي هذه الايام،حيث يبدو جريجور للكثيرين، حتى من حيث كونه أسلوبياً، أكبر قيمة حتى من قسم عظيم من أكثر الانسانيين امتيازاً، فإن المرء لايقرأ مثل هذه الفقرة بغير تأثر،وفي مرة أخرى يدع في الحلم أمه التي تذكر بالكتابة، تجيب على هواجسه بصدد افتقاره إلى الثقافة الأدبية قائلة:(٣) ألا تعلم،باننا نعتبر أسلوبك بالكتابة ذا شأن كبير لأن الشعب يفهمه ؟" ومن أجل ذلك ينطلق إلى العمل بجرأة ليطفيء ظمأ شعبه:" فلماذا الخجل من خشونتي،علما بأن سيدنا ومنادينا يمحو باطل الحكمة البشرية لم يختر الخطباء،بل صيادي سمك، و لم يختر فلاسفة، بل الفلاحين وهذا الموضع بأكمله، مع ظهور الأم في الحلم ليس في الحقيقة من قصة الإفرنج بل من التمهيد لحياة مارتينوس، ويعود مباشرة على معجزات هذا القديس، ولكن المرء يستطيع بغير وجل أن يردّها إلى كل ماكتب جريجور، فهو يكتب في كل مكان من أجل الفهم العام المباشر الملموس– الحسي، على النحو الذى يتماشى مع موهبته وطبعه ومنصبه: بأسلوب الكلام الذي تقدر عليه.

على أن اسلوبه يختلف كل الاختلاف عن الكتاب المتأخرين في العصر القديم وحتى عن المسيحيين – فقد حصل تبدل كامل منذ حقبة أميان وأوغسطين، ولاريب أنه مثلما قرر الناس في كثير من الأحيان، انحطاط للثقافة، وانهيار فيها وفي النظام اللغوي، ولكن لاريب انه ليس هذا وحده، فهو انبعاث جديد للحسّي المباشر. فقد كان الأسلوب قد غدا، مثل صياغة المضمون، متسما بالتشنج في العصر القديم المتأخر، فالإفراط في الوسائل البلاغية، وتجّهم الجوّ الذي كان قد خيم على الأحداث، يضيفان على كتاب أواخر العصر القديم،من تاتسيتوس وسنيكا إلى أميان، شيئاً من الجهد، والقسر، والإفراط في الإعنات.

أما عند جريجور فقد انحل الصراع،فلديه الكثير من الفظائع التي يرويها ،– فالخيانة والقسر والقتل، من الأحداث اليومية تماماً، ولكن الحيوية البسيطة والعملية التي يسردها بها لاتفسح مجالا لظهور الجو الخانق الثقيل الذي نجده لدى كتاب العصر القديم المتأخر، والذى قلما يستطيع الكتاب المسيحيون أيضا أن يتخلصوا منه، وحينما يكتب جريجور فالكارثة حاصلة والأمبراطورية منهارة،والتنظيم متداع والثقافة القديمة مدمّرة–ولكن التوتر منحل،وهو أكثر حرية،ومباشرة، وماعاد ينوء بمهمة لاسبيل إلى حلها، وماعادت تزعجه مطاليب لاسبيل إلى إشباعها وتقف نفسه في مواجهة الواقع الحي، على أهبة الاستعداد للإمساك به حيّا وللتأثير فيه عملياً. ولْيُلقِ المرء نظرة أخرى على الجملة التي يبدأ بها أميان القصة التي نوقشت في الفصل السابق :(Dum has exit orum commum clades) وفي الوقت ذاته خسائر نقاط الانطلاق المشتركة، ومثل هذه الجملة تسيطر في نظرة شمولية على وضع من أوضاع الواقع كثير الأجزاء وتقدم فوق ذلك بعدُ ربطاً دقيقاً بين السابق واللاحق،ولكن ما أشد إرهاقه وتشنجه! أوليس من قبيل الاستجمام أن يقرأ المرء بعد ذلك بداية جريجور:(٧)(surrexetunt...? Gravia tunc inter Toronicos bella civilia).

عندئذ نشبت حروب أهلية قاسية في صفوف التورونيين وبالطبع فان كلمة (عندئذ:tunc) مجرد رابطة مقلقلة وغير مرهفة، والتعبير كله يتسم بالخشونة،لأن عبارة "bella civilia:الحروب الأهلية" ليست، بلا ريب، التعبير الدقيق عن ضروب الاقتتال الفوضوي، وألوان السطو والقتل التي يدور حولها الموضوع، ولكن الأشياء تتاح لجريجور مباشرة، فلا يعود في حاجة إلى أن يقسرها عن طريق درع الأسلوب الرفيع، وهي ذاتها

تنمو أو تربو بحرية، ولاتعود مقّيدة بجهاز الإصلاح الخاص بديوكليسيان وقسطنطين، الذي كان مجرد قسر وما عاد بعثاً جديداً للحياة، على أن الحسي الواقعي الذي ينبثق عند أميان في صورة شبحّية ومجازية، مثقلاً بأغلال السيطرة القسرية المبنية على التراكب الطبقي واللغة المرحلية،يستطيع أن يتطور بحرية عند جريجور، وبالطبع فإن بقية من القسر تكمن في طموحه إلى أن يكتب بعدُ باللاتينية الأدبية، واللغة العامية ليست بالاداة التي يمكن استعمالها أدبياً، والظاهر أنها لاتلبي أكثر مقتضيات التعبير الأدبي تواضعا ولكن ما من شك في أن لها وجوداً من حيث كونها لغة محكية تمس الواقع اليومي وأنها ملموسة من هذه الناحية عند جريجور، ويكشف لنا أسلوبه أثرا أول مبكراً للتناول الحسّي المنبعث من جديد لما يحدث من الأشياء، وهذا الأثر يزداد قيمة لدينا طالما أنه لم يتبقَّ لدينا من عصره،بل من كل النصف الثاني من الألف الأول إلاّ القليل جدا من النصوص التي يمكن استعمالها لبحثنا.

٥– تعيين رولاندو قائدا لمؤخرة الجيش الفرنكي

Roland à la tête de l'arrière-garde

LVIII 737 Tresvait la noit e apert la clere albe...
Par mi cel host (sonent menut cil graisle).
Li emperere mult fierement chevalchet.
740 « Seignurs barons », dist il emperere Carles,
« Veez les porz e les destreiz passages :
Kar me jugez ki ert en la rereguarde. »
Guenes respunt : « Rollant, cist miens fillastre :
N'avez baron de si grant vasselage. »
745 Quant l'or li reis, fierement le reguardet,
Si li ad dit : « Vos estes vifs diables.
El cors vos est entree mortel rage.
E ki serat devant mei en l'ansguarde? »
Guenes respunt : « Oger de Denemarche :
750 N'avez barun ki mielz de lui la facet. »

LIX Li quens Rollant, quant il s'oït juger,
Dunc ad parled a lei de cheveler :
« Sire parastre, mult vos dei aveir cher :
La rereguarde avez sur mei jugiet!
755 N'i perdrat Carles, li reis ki France tient,
Men escientre palefreid ne destrer,
Ne mul ne mule que deiet chevalcher,
Ne n'i perdrat ne runcin ne sumer
Que as espees ne seit inz eslegiet. »
760 Guenes respunt : « Veir dites, jol sai bien. »

LX Quant ot Rollant qu'il ert en la rereguarde,
Ireement parlat a sun parastre :
« Ahi! culvert, malvais hom de put aire,
Quias le guant me caïst en la place,
765 Cume fist a tei le bastun devant Carle? »

LXI « Dreiz emperere », dist Rollant le barun,
« Dunez mei l'arc que vos tenez el poign.
Men escientre nel me reproverunt
Que il me chedet cum fist a Guenelun
770 De sa main destre, quant reçut le bastun. »
Li empereres en tint sun chef enbrunc,
Si duist sa barbe e detoerst sun gernun,
Ne poet muer que des oilz ne plurt.

LXII Anpres iço i est Neimes venud,
775 Meillor vassal n'out en la curt de lui,
E dist al rei : « Ben l'avez entendut;
Li quens Rollant, il est mult irascut.
La rereguarde est jugee sur lui :
N'avez baron ki jamais la remut.
780 Dunez li l'arc que vos avez tendut,
Si li truvez ki très bien li aiut! »
Li reis li dunet e Rollant l'a reçut.

وينصرم الليل،وينبلج الصباح الأغرّ ... والامبراطور يمتطي صهوة جواده مزهوا، ويقول الامبراطور شارل :أيها السادة انظروا إلى شعاب الجبال والدروب الضيقة :واختاروا لي واحداً، للمؤخرة !

ويجيب جانيلون: رولاند، ربيبي! فليس لديكم شريف في مثل شجاعته وحين يسمع الملك هذا،ينظر اليه مهدداً... ويقول له :انما أنتم الشيطان ذاته،وقد تغلغل الغضب الجامح فيكم ! ومن عسى أن يكون أمامي في الطليعة ؟ ويجيب جانيلون : أوجيير الدانيماركي ! فما لديكم شريف يستطيع أن يقودها خير منه .

***

وحين يسمع الجراف رولاند باختياره يتكلم كما يليق بالفارس قائلاً: سيدي ورابّي،انني مدين لكم بالشكر الجزيل . فقد اقترحتموني للمؤخرة ! ولن يخسر الملك كارل الذي يحوز مملكة الفرنكيين شيئاً من جراء ذلك، على قدر ما يتعلق الأمر بي، لامن الخيام، ولامن جياد الحمولة، ولا البغال التي ينبغي أن يركبها، ولامن أفراس الحولة أو دواب النقل .. من دون أن يُقاتَل دونها من قبلُ بالسيف. ويجيب جانيلون: إنك لتنطق بالحقيقة،واني لأعلم ذلك حقاً.

***

وحين يسمع رولاند أن عليه أن يأتي إلى المؤخرة يقول لرابّه مغضباً: أيها النذل، ياولد الزنى البائس، أوَ كنت تعتقد حقا أن القفاز سيسقط من يدي إلى الأرض مثلما سقطت العصا من يدك حين وقفت أمام كارل ؟.

***

وقال رولاند :أيها الامبراطور العادل،أعطني القوس التي تمسك بها في يدك. وإني لأحسب أن القوم لن يستطيعوا لومي على أن سقط مني،كما سقطت عصا جانيلون من يمناه !.

وأطرق الامبراطور برأسه، ومسح على لحيتـه،وفتـل شاربيه،وهـو لايستطيع أن يكفكـف دموعه .

***

وبعد ذلك أقبل ناريم،ولم يكن في البلاط فارس أفضل منه،فقال للملك:لقـد سمعتـم ذلك حقا، والجراف رولاند غاضب أشد الغضب،فقد عينت له المؤخرة،ومـامن شـريف لآخر كان في وسعه أن يكفلها أكثر منه،فأعطوه القـوس الـذي شـددتموها،والتمسـوا لـه المعونة الحسنة جدا ! ويعطيه الملك القوس. ويتلقاها رولاند .

والابيات المطبوعة مأخوذة من مخطوطة أوكسفورد لانشودة رولاند، وهي تتحـدث عن اختيار رولاند لمنصب خطير،ألا وهو آمر مؤخرة الجيش الفرنكـي الـذي كـان على وشك سلوك طريق العودة بعد الحملـة الـتي شـنّها في اسـبانيا عـبر جبـال العبيرنيـه،ويتـم الاختيار بناء على اقتراح جانيلون زوج أم رولاند،وهي تتماشى في مسـارها مـع حـدث أسبق،وهو اختيار جانيلون مبعوثاً للامبراطور كارل لدى ملك الغرب مارسـيليوس،بنـاء على اقتراح رولاند(البيت٢٧٤) ومايليه، إذ يكمن في أساس كلا الحدثـين عـداوة قديمـة ترتكز على منازعات على الثروة (البيت٣٧٥٨) بين كلا الشـريفين، وهمـا يسـعيان إلى أن يلحق كل منهما الضرر بالآخر. وقد كانت البعثة إلى مارسيليوس، كما يستفاد ذلك من ممارسات سابقة، تنطـوي علـى ذروة الخطـر،ويبين مسـارها أنهـا كـانت خليقـة أن تكلف جانيلون حياته أيضاً لولا أنه عرض على ملك العرب الصفقـة الخيانيـة الـتي كـان يراد منها أن تحقق في الوقت ذاتـه اشـباعا لحقـده الخـاص، ولظمـأه إلى الانتقـام، إذ يَعـدِ مارسـيليوس أن يضـع في يديـه مؤخـرة الجيـش الفرنكـي،معرولانـد وأقـرب أصدقائـه، الأشراف الاثني عشر الذين يصورهم (بحق) على أنهم حزب الحرب في البلاط الفرنكي، وقد عاد الآن إلى المعسكر الفرنكي مع عرض الصلح والخضـوع غـير المخلـص مـن قبـل مارسيليوس وتبدأ عودة الجيش إلى فرنسا، ولابد لجانيلون، من أجل تنفيـذ الخطـة المتفـق عليها مع مارسيليوس،من أن يحرص على أن يأتي رولاند إلى المؤخرة وهـذا مـايحدث في الأبيات المطبوعة آنفاً.

وتتم رواية الحـدث في خمـس فقـرات،فـالاولى تتضمـن اقـتراح جـانيلون واسـتجابة كارل المباشرة، والثانية والثالثة والرابعة، يتناولن موقف رولاند من الاقتراح،- والخامسـة

تورد تدخل (نايم)،والامر النهائي إلى رولاند من قبل الامبراطور.وتعـرض الفقـرة الاولى أول الامر تمهيدا من ثلاث أبيات،وهي ثلاثة جمل رئيسية رصف بعضها إلى جانب بعض بطريقة الارداف،وهي تصف انطلاق الجيش في الصباح(وقد كان الحديث مـن قبـل عـن الليلة الأخيرة،وعن حلم للامبراطور) ثم يلي ذلـك مشـهد الاقـتراح الموضـوع في صـورة تعـاقب يتكـرر مرتـين، مـن الحديـث ورجـع الحديـث : المطالبـة بلاختيـار، والجـواب بالاقتراح،والسؤال المقابل،والجواب المقـابل وكـلا الزوجـين مـن الأحـاديث موضـوع في إطار يتسم بذروة البساطة المجسمة (stereotyper).

ويتم قطعها بعد الزوج الاول عن طريق البيـت ٧٤٥، وهـو الوحيـد لـذي يتضمـن جملة فرعية زمنية قصيرة، وكل شيء آخر مقّدم في جمل رئيسية يقوم بعضهـا إلى جـانب بعض ومقابل بعض، كحجارة البناء، ويتم توكيد استقلاليتها الإردافيـة فـوق ذلـك عـن طريق التسمية في كل مرة للمبتدأ المتحدث(والواضح بصورة خاصة، ٧٤٠: الامـبراطور كارل(شارلمان)، على الرغـم مـن أن هـذا يعـد أيضـا مبتـدأ (subjekt) الجملـة السـابقة) ولنتأمل الآن الأحاديث المتفرقة على حدة. فمطالبة كارل تتضمن مجرى سببيا للافكار:لما كان علينا أن نسلك أرضا صعبة، فلتختاروا لي.. ولكنـه مقـدم تبعـا لموقـف الامـبراطور المتكبر،(mult Fieramant)في جملتـين رئيسـيتين بطريقـة الإرداف (parataktisch) إحداهمـا للاشارة (انظروا هنا إلى الارض – الصعبة) والاخرى أمريةّ . وعلى سبيل الجواب يتـم، في مثل الدعوة إلى المبارزة، اقتراح جانيلون،بطريقة الإرداف مرة أخرى،في أجزاء ثلاثة:

الاسم اولا،ثم ذكـر القرابـة ذكـراً مفعمـاً بالانتقـام المنتصـر(fillastre cis miens:ربيبي) تذكيرا بما يلائمها (mis parastre:سيدي وراّبي): البيت ٢٧٧و٢٨٧ co set hom ben que jo sui tis parastres) وأخيرا ذلك التبرير التقريظي الشكلّي الذي لاريب في انه ينطوي-على نـبرة ساخرة غاضبة،ويعقب ذلك التوقف المسرحّي القصير مع نظرة كارل المتجهمةّ.

ويبدأ تصريحه المرتّب على الصورة ذاتها بطريقة الإرداف المحض، بكلمـات عنيفـة تبيّن أنه ينظر في خطة جانيلون، ولكنها تبيّن أيضا أنه، مثلما يؤكد نايم بعد ذلك، ليـس في متناول يده وسيلة فعالة لرفض الاقتراح، ورما أمكن للسؤال الذي يختـم بـه أن يفسـر على أنه نوع من محاولة الهجوم المضاد:أنا أحتـاج إلى رولانـد مـن أجـل الطليعـة !. وإذا

كان هذا التفسير صحيحا فإن جانيلون يرد على الهجوم المضاد - على أية حال فوراً. وتؤكد بنية كلمته الثانية المشابهة على وجه الدقة لكلمته الاولى،الجانب الحاسم في ظهوره،والظاهر أنه يوجد في وضع قويّ جدا، وهو واثق من انتصاره ثقة كاملة، ويتصاعد الوضع في هذه الفقرة،من ناحية بنية الجملة أيضا، من قسوة إلى قسوة.

ومما يناقض الحدة والتصميم في التعبير بدرجة معينة حقيقية أن بعضاً مما في المشهد ليس بالشديد الوضوح، فإن المرء لايستطيع، بلا ريب، أن يفترض أن الامبراطور مقيد تقييداً محكماً باقتراح شريف وحيد من أشرافه. وفي الحقيقة تذكر في حالات أخرى مشابهة (ومثال ذلك فيما سبق، لدى اختيار جانيلون، البيت ٩/٢٧٨ و٢/٣٢١، انظر أيضا البيت ٢٤٣)،موافقة الجيش بصراحة ومن الممكن أن يتكهن المرء أنهما تتم هنا أيضا دون أن يقال ذلك أو يعلم الامبراطور ألّا سبيل إلى الشك فيها، ولكن حتى لو كان الامر كذلك، أي اذا كان فَهْمُنا يحجب شيئا من المأثور، وهو أن رولاند كان أيضا بين الفرنكيين أعداء كانوا يتمنون له مهمة خطيرة، وابتعاداً عن محيط الامبراطور، ربما عن خوف من أن يمكن عن طريق نفوذه جعل التصميم على نشوب الحرب ممكن العودة بعد،وحتى عند ذلك يظل من المحفوق بالالغاز أن الامبراطور يضع نفسه بالدعوة إلى الاختيار،دون أن يتخذ جانب الحيطة من أجل حلّ مقبول بالقياس اليه، في وضع لايعرف مخرجا منه، اذ لابد له بلا ريب أن يلمّ بالتيارات في محيطه، وقد أنذر فوق هذا عن طريق حلم. وبذلك يتم التطّرق إلى لغز ثان: فإلى أي مدى يتفحص بنظره جانيلون، وإلى أيمدى يعلم مسبقا ما سيحدث ؟ مامن شك في أن المرء لايستطيع أن يفترض أنه مطلع بدقة على خطة جانيلون، ولكن اذا لم يكن كذلك فان استجابته للاقتراح (انما انتم شياطين متجسدون، الخ) ستبدو مبالغا فيها. على أن مجمل موقف الامبراطور يفتقر إلى الوضوح، وهو مع كل التصميم السلطوي الذي يبرز من حين إلى آخر يبدو كالمشلول وكأنه في الحلم.ويعد الموقف الهام،الرمزّي،المشابه لأمير كهنوتي، والذي يجعله يظهر عميدا للمسيحية بأسرها، وأنموذجا للكمال الفروسّي، متناقضا أغرب تناقض مع افتقاره إلى السلطة . وعلى الرغم من أنه يتردد، بل يذرف الموع، وعلى الرغم من أنه يحس مسبقا بالمصيبة القادمة بدرجة لايمكن تحديدها بدقة، فإنه لايستطيع أن يمنعها، فهو

مرتبط بأشرافه، وليس بينهم من يستطيع أن يغير شيئاً في الوضع(أو يريد ذلك؟ هذا يتوقف على تفسير البيت ٧٧٩) لم يكن له بد، فيما بعد، أن يدع، في قضية جانيلون، موت ابن أخيه رولاند بغير ثأر، لو لم يوجد آخر الامر فارس وحيد على أهبة الاستعداد لتكريس نفسه لقضيتعه. وفي وسع امرء أن يورد من أجل هذا كله بعض التفسيرات، ومن ذلك مثلا المركز الضعيف للسلطة المركزية في بنية المجتمع القائمة على الحقوق الاقطاعية على النحو الذي كانت قد تشكلت به- لافي عصر شارلمان، بل فيما بعد أيام نشأة انسودة رولاند، من وجوه عديدة.وإلى جانب ذلك تصورات نصفها ديني ونصفها اسطوري على نحو ما توجد أيضا في بعض الشخصيات الملكية في رواية البلاط، التي تجمع مع ظاهرة الامبراطور الكبير في الوقت ذاته ملامح متألمة، شهيدة، مشاولة كما في الأحلام. ولا ريب أن مما له أثره أيضا شخصيات موازية المسيح(المرسل الاثنى عشر، يهوذا، المعرفة المسبقة وعدم المنع).

أما القصيدة ذاتها فلا تقدم على أية حال شيئا من التحليلات أو التأويلات لما ينطوي على الألغاز في هذا الحدث أو غيره من الأحداث، ولا بد لنا أن نحملها على ذلك أول الأمر، وهي أقرب إلى أن تلحق الضرر بالتقبل الجمالي. فلأديب لا يفسر شيئا ومع ذلك فان ما يجري بالفعل يتم التعبير عنه بحدة تقوم على الجمل - المردفة، وتعبر عن أي شيء لا بد أن يحدث كما يحدث (الآن) وأنه لا يمكن البتة أن يكون خلافا لما هو عليه، وهو لا يحتاج إلى حلقات ربط تفسيرية. وهذا يعود، كمت يعلم المرء، لا على الأحداث فحسب، بل يعود أيضا على النظرات والبادئ التي يرتكز عليها سلوك الشخصيات. ولا ريب أن ارتدة القتال الفروسية ومفهوم الشرف والولاء المتبادل القائم على أخوة السلاح، وبمجتمع العشيرة، والعقيدة المسيحية وتقسيم الحق والباطل بين المومنين والكفار،يمثّلن أهم النظرات، وهي قليلة، وتقدم صورة ضيقة لا تظهر فيها الا طبقة احتماعية وحيدة،وهذه أيضاً في قالب مبسط جداً،وهي توضع بغير تبرير، أطروحة بحتة: هكذا واقع الحال. وما من حاجة إلى تبرير، ولا تفصيل تفسيري، حين يتم النطق بتحو جملة (البيت ١٠١٥) على الرغم من أن حياة الفرسان الوثنين لاتكاد تختلف عن حياة المسيحين كما يبدو للعيان باستثناء اختلاف أسماء الرب، بل تصور في كثير ن

الأحيان في الحقيقة، بطريقة خيالية ورمزية، جزئيا على أنها محل الذم، وعلى أنها مريعة، ولا ريب أن هؤلاء فرسان أيضا، وتبدو البنية الاجتماعية عندهم مثلما هي عند المسيحيين بالذات وعلى وجه الدقة، وهذا التوازي يصل إلى التفاصيل ويسهم في جعل ضيق مجال الحياة الموصوف أكثر لفتاً للتظر بعد. على أن مسيحية المسيحين رصينة بصورة محضة وهي تستنفذ ذاتها في المذهب وفي الصيغ، وهي فوق هذا موضوعة بطريقة متطرفة في خدمة ارادة الكفاح الفروسي والتوسع السياسي. وعلى سبيل التفكير يكلف المصلي الذي يتلقى الغفران قبل القتال أت يضرب فيه بقوة، ومن يسقط في القتال فهو شهيد، وله ترشيح موثوق به لمكان في الفردوس، وأما عمليات الإدخال في الدين بالقوة، حيث يقتل المقاومون فعمل يعجب الرب. وهذه الفكرة التي تحدث أثرها بصورة عجيبة من حيث كونها فكرة مسيحية والتي لم تكن لها من قبل وجود من حيث كونها مسيحية لا تجد أساسها هنا في أنشودة رولاند، مثلما في اسباتيا، في وضع تاريخي مفترض، ويُقّدم لها فيما عدا ذلك تبرير ما، وإنما هي على ما هي عليه، في صورة بنية تقوم على الإرداف، ذات حجيرات بالغة البساطة، وهي مع ذلك متناقضة في ذاتها في كثير من الأحيان، وضيقة المجال إلى أقضى الحدود.

ولننتقل الآن إلى القسم الثاني من الحدث، إلى استجابة رولاند. وتتناولها ثلاث فقرات. ففي كلتا الفقرتين الأوليين يتحدق إلى جانيلون، وفي الثالثة إلى الامبراطور. وتتضمن أحاديثه ثلاثة موضوعات، بدرجات متباينة من القوة، وهي متشابكة فيما بينها بطرق شتى. فثمة اعتداد بالنفس جامح يتعاظم بصورة هائلة، ثم كراهية لجانيلون، وأخيراً، وعلى نحو أضعف إلى مدى بعيد، خضوع للامباطور واستعداد لخدمته، ويتداخل كلا الموضوعين الأولين بحيث يبرز الأول بقوة أول الأمر ولكنه يكون حتى منذ هنا مشربا للغاية بالثاني، وبالثالث أيضاً. فرولاند يحب الخطر، ويلتمسه، ولا يستطيع المرء أن يبعث غي نفسه الخوف، وهو فوق هذا- يعلق قيمة كبرى على مكانته، ولا يريد أن يتيح لجانيلون النصر ولا لحظة واحدة وهكذا فهو يجعل في البداية همه أن يظهر أمام كل الأعين، وبإلحاح أنه لايفقد رباطة جأشه مثل جانيلون، في مثل هذا الوضع(البيت ٣٣٢ وما يليه)، ومن هنا كان الشكر لجانيلون، ذلك الشكر الذي

لايمكن أن يكون له مع العداوة المعروفة لدى كل الواقفين حوله، بين كليهما، الا اثر ساخر وتهكمي. ومن هنا أيضاً احصاء حيوانات الركوب والحمولة المختلفة التي لن يضحي حتى بواحد منها بغير قتال، وذلك تعاظم قوي، استعراضي وناجح أيضاً لشجاعته القائمة على الاعتداد بالنفس، وهي الشجاعة التي ترغم جانيلون أيضاً على الاعتراف، وهو بالطبع اعتراف ذو وجهين أيضاً بلا ريب. وهو يدخل في حسبانه بالذات الثقة بالنفس المتسمة بالجرأة الجنونية عند رولاند، ليهلكه! ولكن انتصار جانيلون في هذه اللحظة متكدر على كل حال، ذلك لأن رولاند يستطيع بعد أن أفصح عن موقفه بصورة كافية، أن يطلق العنان لكراهيته المفعمة بالازدراء، وهذه تتخذ الآن صورة انتصار تهكمي من جانبه: أوَ لا ترى، أيها الوغد، انني لم أسلك سلوكك في أيامه وحتى حين يقف ام كارل ليتلقي القوس، يختلط في التعبير عن استعداده للخدمة– الذي صيغ بحيث يشي بنفاذ الصبر–مرة ثانية– المقارنة المنتصرة المتهكمة بين موقفه وموقف جانيلون، وهذا الموقف بأسره – الاستعراض للقوة المبني على الزهور بالنفس عند رولاند مشفوعاً بالانفجار الذي يدوم طويلاً، والمتكرر والمنتصر للتهكم والكراهية، موزع على ثلاث فقرات.ولما كانت كلتا الأولَيَيْن تتوجهان إلى جانيلون، بصيغ استهلالية مشابهة تماماً ولا تتميز الا بالتحديدات الظرفية، فمرة(كما يليق بالفارس) ومرة أخرى(مغضباً)، إذ انها لا تتوافق بعد ذلك لدى النظرة العتيرة والعقلانية البحتة، من حيث المضمون، إذ تبدو الأولى ودية، والثانية حانقة–وعلى ذلك شك بعض المحققين والناقد في أصالة النص وشطبوا إحدى الفقرتين وهي الثانية في الأغلب، أما هذا لا يمكن أن يصح فقد بينه بيدييه (Bedier)في حاشيته(باريس، بيازا، ١٩٢٧،ص١٥١)، وهكذا، كما يتبين من التحليل المقدم آنفاً، هو رأيي أيضاً: فالفقرة الاولى، والذي يتناقض تناقضاً حاداً مع موقف جانيلون عند ذلك الحدث السابق، يقدم التبرير لانتصار الكراهية في الثانية وأود أن أدعم النتيجة فوق هذا أيضاً بنظرة أخرى، أسلوبية، فالعَوْد والماثل هنا والمنكرر، إلى الموقف ذاته، في فقرات يقفو بعضها بعضاً، على نحو يمكن للمرء معه أن يشك أول الأمر هل يدور الموضوع حول حدث جديد أم حول وصف تكميلي للأوَّل، شديد التواتر في أنشودة رولاند(وفيما يلي ذلك أيضاً في أناشيد المغامرات (chansons de geste)،وينجم في هذا الصدد أيضاً، في مواضع أخرى، مثل تلك التي نوقشت هنا، انعطافات مفاجئة

لدى العود إلى الموضوع من جديد، ففي الفقرات(٤٠، ٤١، ٤٢)، يعطي جانيلون عن سؤالك الملك مارسيليوس المتكرر ثلاث مرات بالنص ذاته تقريباً(متى سيتعب كارل الذي غداً طاعناً في السن من الحرب أخيراً) ثلاث اجابات لا تحمل أولاها على التهكن بما بعدها، ففي الأول يتكلم مثنياً على كارل فحسب، وفي الثانية والثالثة فحسب يسمي رولاند ورفاقه مضرمي نيران الحروب. وبذلك يبدأ الانعطاف نحو الخيانة وفي الفقرة التي تعقب ذلك فحسب، أي في الفقرة الثالثة والأربعين، يغدو- واضحاً كل الوضوح، حيث لايجري الحديث بعدُ بلهجة ودية على الاطلاق، حتى عن كارل، على أن موقف جانيلون عند مارسيليوس يستعصي، حتى قبل ذلك، على الفهم بالقياس إلى تحليل عقلاني، فهو يسلك في أول الأمر سلوك العداوة والتكبر الشديد، وكأنه يريد أن يستفز الملك بالقوة، وكأنما الحديث عن التفاوض والخياتة غير وارد. وفي الحالات الأخرى لا يمكن في الحقيقة إثبات تناقض حقيقي بين مضامين الفقرات كلٍ على حدة(الفقرات:٥ و ٦، و ٧٩ إلى ٨١، و٨٣ إلى ٨٦، و١٢٩ و١٣٠، و١٣٣ إلى ١٣٥، و١٣٧ إلى ١٣٩،و١٤٦ و١٤٧ ولكن هنا أيضاً يجري الانطلاق من نقطة الانطلاق ذاتها في اتجاهات متباينة، أو على بعد متباين، فحين يرتقي أوليفييه في الفقرة ٨٠، تَلاًّ، يرى جيش العرب الزاحف يهتف إلى رولاند ويتحدث اليه عن خيانة جانيلون، أما في الفقرة ٨١، التي تبدأ، كذلك، بارتقاء التل، فلا حديث عن رولاند، بل ينزل أوليفييه بأسرع ما يمكن ليقدم تقريراً إلى الفرنكيين، وفي الفقرات من ٨٣ إلى ٦٥ التي يرجو فيها أوليفييه من رولاند ثلاث مرات أن ينفخ في البوق، ويتلقى الجواب الرافض ذاته ثلاث مرات، يُعَدُّ القصدُ إلى التكرار زيادة في حدة الحديث، مثلما يتم بصورة مطلقة، في أنشودة رولاند، تصوير الحادّ الملحّ، وكذلك المتكرر في الوقت ذاته من الأحداث، عن طريق التكرار والإضافة للكثير من الأحداث المتفرقة المنوعة بطريقة فنية، وإلى ذلك تنتمي أيضاً أرتال الفرسان الذين يظهرون، ومشاهد القتال. أما الفقرات من ١٢٩ إلى ١٣١، التي يقترح فيها رولاند من جانبه النفخ في البوق(والممهد لها منذ الفقرة ١٢٨، والتي تتسم بفنية فائقة في التعبير عن حرج رولاند المنطوي على الندم) فتتماشى مع المشهد السابق، إلا أن الأدوار تتبادل، فأوليفييه هو الذي يجيب الآن ثلاث مرات بالرفض. ومن بين أجوبته الثلاثة المبنيّة على اطلاع عميق في علم النفس، يتضمن الثالث تكراراً ساخراً

لردود رولاند متلعثماً لردود رولاند الجدلية السابقة، وقد انعطفت فجأة إلى انفجار عفوي للمشاركة الوجدانية(أو الإعجاب) لدى رؤية ذراعي رولاند يغشيها الدم، وكذلك يبدأ الثاني بالسخرية وينتهي بانفجار للغضب، على أن الثالث وحده هو يصوغ مآخذه وألمه بطريقة منظمة، وفي الفقرات الثلاث حول الهتاف بالبوق (١٣٣ إلى ١٣٥) حيث يتناول الموضوع فيما يظن هتافاً بالبوق ثلاث مرات، يتطور أثر البوق على الفرنكيين بطريقة مختلفة في كل مرة، والحق أن التأثيرات الثلاثة تمثّل على الإجمال تطوراً أيضاً، وذلك منذ الانذهال الأول إلى الإحاطة الكاملة بالوضع(الذي يحاول جانيلون أن يمنعه)، ولا ريب أن هذا التطور لايتقدم إلى الأمام على نحو رتيب، بل على دفعات، باندفاع إلى الأمام، وارتداد إلى الخلف، مثل الإنجاب والولادة، ويعد التكرار المتنوع للموضوع ذاته تقنية يرجع أصلها إلى فن الشعر في اللاتينية الوسيطة، وهذه تأخذها من جديد من بلاغة العصر القديم، وقد أسار إلى ذلك مؤخراً بوجه خاص فارال(Faral) وكورتيوس(E.R.Curtius) ولكن لا يتم بذلك تفسير القالب والتأثيرت الأسلوبي"للانتكاسات" في أنشودة رولاند حتى بحرد وصفها، والظاهر أن سلاسل الأحداث المتشابهة في النوع، مثل أشكال العودة إلى الموضوع ذاته، ظواهر تقترب طبيعتها من طبيعة الجمل المُرْدَفة في قالب جملتها. وسواء أحلَّ الآن محل التصوير الجماعي الإحصاء الذي يظل داءماً يبدأ من جديد لمشاهد متفرقة تتم صياغتها وتجري على نحو مشابه، أم قدم محل الحدث ذي الحدة المرهفة التكرار المتواتر الذي يظل دائماً يعود إلى البدء من نقطة الانطلاق للحدث ذاته، أم حل آخر الامر محل الحدث المتطور بحلقات كثيرة عَوْدٌ متكرر إلى نقطة الانطلاق مع تفصيل يختتم ذلك لكل عودة على حِدة للحلقات أو الموضوعات المختلفة: فإن المسألة تتعلق دائماً بتجنب للتلخيص المجزأ إلى حلقات بصورة عقلانية، وتفضيل الطريقة القائمة على التعثر، والصدمات ورصف الأشياء بعضها إلى جانب بعض والتقدم والتراجع، حيث تضيع معالم العلاقات السببية، والمساعدة(modal) بل حتى الزمنية (فمنذ الفقرة الأولى في القصيدة يتدخل البيت الأخير وبصورة متقدمة إلى حد بعيد من حيث الزمان) وتظل تتردد العودة إلى البدء، وكل عودة إلى البدء على حدة تعد متكاملة بذاتها ومستقلة، وتحل الثانية إلى جانبها ويظل تَرابُط بعضها مع بعض من الأمور المعلقة، وهذا أيضاً شكل من أشكال التعويق الملحي

بالمعنى الموجود عند جوته وشيلر(أنظر فيما سبق ص٧ وما يليها) ولكن ليس عن طريق الاستطرادات والحكايات بل عن طريق المراوحة ضمن إطار الحدث الرئيسي ذاته، والطريقة ملحمية بصورة جد صريحة، بل ملحمية إنشادية يتلقى فيها المستمع الداخل أثناء الإنشاد على الفور انطباعاً متكاملاً، وهي في الوقت ذاته تقسيم للحدث إلى قطع صغيرة يتم تثبيت بعضها مع بعض بالعبادات المجسمة.

وليست أحاديث رولاند الثلاثة مماثلة في قصرها لأحاديث الامباطور وجانيلون في الفقرة الأولى ولكنها لا تقدم هي أيضاً انسيابا مرحلياً. فالجملة الطويلة في الفقرة ٥٩ إنما هي مجرد إحصاء متقطع مراراً. وفي كل الفقرات الثلاث تعداالجمل الفرعية من أبسط الأنواع، ومستقلة بدرجة عالية ولا ينشأ تدفق كلامي حقيقي، ولا يكون إيقاع أنشودة رولاند انسيابياً متدفقاً أبداً مثل إيقاع الملحمة القديمة، فكل سطر يبدأ بداية جديدة، وكل شطرة تندفع إلى الأمام اندفاعاً، وفضلاً عن الجمل المردفة الراجحة يسهم في هذا الأثر الإضافة المتعثرة في الغالب والمخالفة لقواعد النحو، حينما تجري في أي مكان ذات مرة محاولة من أجل جمل فرعية أكثر تعقيداً إلى حد ما، ثم هناك أيضاً تشكيل الشطرات مع السجعات التي تجعل كل سطر يبدو حزمة من البنى المستقلة وتبدو الشطرة كلها حزمةً من الحلقات المستقلة، وكأنما حزمت قضبان أو حراب ذات طول واحد، ورأس مدببة فهي ذات صياغة متشابهة، وليلاحظ المرء مثلاً حديث جانيلون لصالح قبول عرض الصلح من قبل مارسيليوس(البيت ٢٢٠ وما يليه) الذي يتضمن جملة طويلة:

٢٢٢-Quant vos mandet li reis Marsiliu

Quil devendrat jointes ses mains hum

Etute Espaigne the drat par vostre dun.

٢٢٥-puis recerrat la lei que nus tenum

Ki zo vos lodet que cest plait degetuns.

Ne li chalt.sire. de quell mort nus murwns.

حين يخبركم الملك مارسيليوس بهذا وهو أنه يريد أن يغدو من رجال إقطاعكم وهو مبسوط اليدين، ويملك كل اسبانيا في صورة إقطاع من إقطاعكم، ثم القبول أيضاً بالعقيدة التي ندين بها، ومن يشير عليكم بنبذ هذا الاقتراح فإنه لا يعنيه،- يا سيدي، أي ميتة نوتها، (انظر كودرون٢٤٢).

فالجملة الرئيسية(ne li chalt...) تقع في النهاية، ولكن بداية المرحلة لا تدخل في حسبانها نوع إضافتها، بحيث يغدو من الواجب، بعد الافضاء بمضمون رسالة مارسيليوس تبديل التركيب. فجملة(Quant)مع ما يتصل بها من البيانات المتعلقة بالمضمون(que..e..puis)التي تنسى بنيتها حتى في منتصف الطريق(إذ تبدأ جملة puis recevrat.... بالتحرر مذ ذلك الوقت من المحاضرة عن طريق que)؟ تظل بنياناً خاطئاً للحملة، ويبدأ. مع جملة Ki المسبوقة بالتوكيد اضافة جديدة. فإلى هذه البنية التي تعد فرعية في الظاهر فحسب، وهي في الحقيقة مردفة بصورة كلية، تضاف الآن فوق هذا تجزئة المعنى على السطور المتفرقة، البدايات الدورية الحادة لسجعة حرف(u)، وأماكن الوقف (العروضي) التي لا تتسم بالقوة الكاملة، ولكنها ملموسة بلا ريب، في وسط البيت، والتي تطبع فواصل المعنى في كل مكان أيضاً بطابعها: أما الانسياب الكلامي والمرحلية (Periodik) في هذا الاسلوب، فلايلمس شيء منهما.وهو يتسم بوحدة جديرة بالاعجاب، إذ يتحدد موقف الشخصيات بالإطار الضيق للأنظمة المحكمة التي تتحرك ضمنها، تحديداً صارماً، وتتلاحم، بحيث تجد أفكارها وعواطفها في أمثال هذه الأبيات مكانها. أما البرهان التفصيليّ، الملزم،كما يحبه الأبطال الهوميريون، فلا تعرفه، وكذلك لايوجد، بالقدر ذاته لديها حركات تعبيرية منطلقة بتدفق وحرية، محركة، ودافعة. ولقد طالما قورنت كلمات الامبراطور كارل حين يسمع هتاف البوق (البيت ٩/١٧٦٨):

Cedist lireis "jooile corn Rollant !

uncnelsunast se nefust cumlatant "

هذا مايقوله الملك: انني أسمع بوق رولاندا وما كان لينفخ فيه لو لم يكن يخوض قتالا ا.

بالأبيات الملائمة من قصيدة فيني : lecor : البوق

Malheur ! cest mon ! Malheur ! Carsi Roland

Appellea secours، ce doit être en mourant .

ويلاه هذا ابن أخي ! ويلاه فإن رولاند اذا كان يستغيث فلا بد أنه يحتضر.

وذلك ينطوي على كثير من الدروس في هذا الصدد. ولكن هل هناك من حاجة إلى مثال روما نطيقي مقابل، إذ أن النصوص الأوربية القديمة، واللاحقة من العصور السابقة على الروما نطيقية تؤدي الوظيفة ذاتها، وليتأمل المرء دعاء رولاند عند الاحتضار (البيت ٢٣٨٤ وما يليه) أو دعاء الامبراطور المشابه له تماما، قبل المعركة، على باليجانت (البيت ٣١٠٠ ما يليه) وهما يستندان إلى نماذج طقسية سابقة، تظهر نتيجة لذلك نَفَساً طويلا نسبياً في بناء الجملة . أما دعاء رولاند فهو كما يلي :

« Veire Paterne, ki unkes ne mentis,
Seint Lazaron de mort resurrexis
E Daniel des leons guaresis,
Guaris de mei l'anme de tuz perilz
Pur les pecchez que en ma vie fis! »

أيها الاب الحق الذي لم يكذب قط والذي بعث القديس العازار من موته، والذي خلص دانييل من الاسد، خلّص روحي من الاخطار الناجمة عن الخطايا التي اقترفتها في حياتي.

Prière de l'empereur :

3100 « Veire Paterne, hoi cest jor me defend,
Ki guaresis Jonas tut veirement
De la baleine ki en sun cors l'aveit,
E esparignas le rei de Niniven
E Daniel del merveillus turment

ثم دعاء كارل:

أيها الأب الحق أعِنّي اليوم، في هذا اليوم، أنت الذي خلصّت يونس حقاً من الحوت الذي كان في بطنه، ووقيت ملك نينوى، وحفظت دانييل من صنوف العذاب المريعة في حفرة الأسد التي كان فيها، والرجال الثلاثة في تنّورالنار.

3105 Enz en la fosse des leons o fut enz,
Les .III. enfanz tut en un fou ardant!
La tue amurs me seit hoi en present!
Par ta mercit, se te plaist, me cunsent
Que mun nevold poisse venger Rollant! »

لتكن محبتك سنداً لي اليوم، وأتح لي بنعمتك، إذا أرضاك ذلك، أن أتمكن من الثأر لابن أخي رولاند!

والحق أن التحديد الشكلي لشخصيات الخلاص (التي يمكن استعمالها،كما يبيّن الأدب الصوفّي، بطريقة ذات انفعال مختلف كل الاختلاف)وطريقة التوسّل الملّح الذي ما يفتأ يرد من جديد والذي يكاد يخلو من التذبذب، ينطويان على عاطفة قوية، ولكنهما ينطويان أيضا على الأمن المحدود بحدود ضيقّة، هي حدود المتعلّق بصورة للرب والعالم والقدر ضيقة المجال ، محددة تحديدا جلياً، وليأخذ المرء في مقابل ذلك أي دعاء يعرض له من الإلياذة - وأختار السطر ٣٠٥ومايليه.

يا أثينا الجبارة، حامية المدينة، الألهة الجليلة، سدّدي رمح ديوميديس، ودعيه هو ذاته يسقط رأسا على عقب أمام الأبواب السماوية إيما فيه من العاصفة المتمردة.

وسيعلم المرء مقدار مايمكن أن يكون عند هومير من حركات أشد اندفاعا وتضرّعا، وأن عالمه بعيد عن أن يكشف عن تطابق جامد على الرغم من أنه محدود بلا ريب. وبالطبع فان المعّول في هذا المثال ليس على تخطّي نهاية البيت، وهو مايكثر وروده على نحو مطلق في العروض القديم، بل على حركة الجملة ذات التذبذب الطويل، والغنية باللّوّينات (Nuancen) وهذه يمكن أن تتجلى أيضاً في البنى الشعرية التي لايحدث فيها اختلال الوزن، سواء في الأبيات القصيرة أم الطويلة، وهي تتجلى أيضا منذ الفرنسية القديمة وفيها في وقت جد مبكر ، حتى في القرن الثاني عشر، أي في البيت المقفّى ذي المقاطع الصوتية الثمانية في رواية البلاط أو في القصة الشعرية الأقصر. فحينما يقارن المرء البيت الثمانّي المقاطع في قصيدة بطولية قديمة ، في الشذرة المأخوذة من جوموند وايزمبارد التي تبدو مثل سلسلة من ضربات النفير:

(criant l,enseigne al rei baron, la loovis ,le bfiz charlun)

ومع البيت الثماني المقاطع، الانسيابي المتدفق، المهذار أحيانا، والغنائي أحيانا، في الرواية الخاصة بالبلاط، يشعر المرء بسرعة بالفرق بين التطابق الجامد والتطابق الانسيابي المتدفق- القائم على التلاحم. وسرعان ما تحضر في الاسلوب البلاطّي حركة بلاغية

بعيدة الأثر.والى جنون تريستان ترجع الابيات التالية: (عن بارتش–Bartsch– مختارات من الفرنسية القديمة، الطبعة الثانية عشرة القطعة ٢٤):

٣١ en ki me purreie fier

quant ysolt ne me deingne amer

quant ysolt asi sil me tient

k,ore de mei ne li ne suvient?

بمن أضع ثقتي، إذا ما عادت إيزولدا تشرفّني بحبها، وحين يبلغ من ازردائها لي أنها ما عادت تتذكرني الآن؟.

هذه حركة مؤلمة بصورة ملحّة في قالب سؤال بلاغّي، مع جملتين فرعيتّين مرتبطتين به ومبنيتان على نحو مواز لهذا، وتتطور الثانية منهما تطورا أوسع، والمجموع في إيقاع متصاعد،وفي المخطط الأساسي تشابه تام، ولكنه أكثر بساطة الى حد بعيد، مثل الأبيات الشهيرة من Berenice لراسين (المشهد الخامس من الفصل الرابع)[1]:

Dans un mois, dans un an, comment souffrions - nous

Seigneur , que tant de mers me separent de vous:

Que le jour recommence et que le jour finisse

Sans que, de tout le jour , je puisse vois Titus?

ففي شهر، وفي سنة، كيف تحتمل ياسيدي أن تفصل بيني وبينك بحار لها زخرة وعباب وأن يبدأ اليوم ثم ينقضي، من دون أن يستطيع تيتوس لقاء برنيس لحظة واحدة، ومن دون أن أستطيع اليوم كله ، أن أرى تيتوس .

ولننه بإيجاز تحليل نصنا. ففي نهاية الفقرة٦١ مازال الامبراطور لايستطيع أن يعقد العزم على أن يسلم رولاند، الماثل بين يديه، القوس، ويكلفه بذلك، وبصورة نهائية، بالمهمة، وهو يطرق برأسه، ويمسح على لحيته، وهو يبكي. أما تدخل نائم الذي ينهي المشهد، فمبني مرة

[1] عن ترجمة الدكتور أنور لوقا والدكتور أحمد عبد الحميد يوسف «المترجم»

اخرى، على الإرداف، وأما العلاقات المساعدة (modal) التي تكمن في كلماته، فلا يتم التعبير عنها بصورة نحويّة، والاّ لكانت الجملة على الصورة التالية:(لقد سمعت ما بلغ من غضب رولاند لأنه عيِّن للمؤخرة، ولكن لمّا كان لايوجد شريف يمكن (أو يريد؟) أن يتقدم بدلاً عنه، فأعطه القوس، ولكن احرص على الأقل على أن يكون لديه ما يكفي من القوى المساعدة".وكذلك يعد البيت الختامي الجميل إردافياً .

على أن التطابق الإردافي موجود في لغات العصر القديم ذات الأسلوب الأدنى وهو محكّي أكثر منه مكتوبا، وواقعي هزلّي أكثر منه متسما بالسموّ. ولكنه ذو اسلوب رفيع هنا، إنه قالب جديد لذلك الذي لايستند إلى الدَّوْريّة[1] (Periodik) والشخصيات القائمة بالمحادثة، بل إلى رصانة حجارة البناء اللغوية المستقلة المرصوفة بعضها الى جانب بعض. ولايعد الاسلوب الرفيع الناجم عن الحلقات الإردافيةّ في حد ذاته شيئاً جديداً في أوروبا، إذ إن اسلوب الكتاب المقدس ذاته يتسم بهذه السمة(انظر فصلنا الاول). وليتذكر المرء المناقشة حول تسامي جملة سفر التكوين ١،٣.

(وقال الله: ليكن نور فكان نور) التي أوردت ملحقة برسالة (   )في القرن السابع عشر بين بوالو وهوييه ولا-يتجلى السامي في تلك الجملة من سفر التكوين فيما يدور ويجرى عظيما في التفصيل الزمني المرحلّي، وفي الزينة الخاصة بشخصيات الحديث الوافرة، بل في الإيجاز المؤثر الذي يتناقض مع المضمون الهائل والذي يتسم بشيء من الغموض يملأ المستمع بالرعدة والخشوع.على أن مايضفي على الجملة عظمتها انما هو بالذات حذف الرابطة السببيةّ والرواية المجردة لما يحدث، وهي التي تضع محلّ الربط والفهم تأملاً مذهولا لايجرؤ حتى على مجرد ارادة الفهم، ولكن الحالة تختلف كل الاختلاف في أغنية المغامرة chanson de geste أما موضوعها فليس باللغز الهائل، لغز الخلق والخالق، ولاعلاقة اللإنسان المخلوق بكليهما. فموضوع أنشودة رولاند ضيق، وبالقياس الى أناسه ليس هناك شيء مبدئي يعد مشكوكا فيه، وكل أنظمة الحياة، بما فيها نظام الأخرويّ، محددة تحديداً، واضحاً، وراسخاً، عرفيا، وهي في الحقيقة لاتستقيم للنظر العقلاني ببساطة، ولكن هذا تقرير نحن أول من يقرره، أما القصيدة ومستمعوها

---

[1] Periodik ويقصد بها تكرار الحوادث في فترات نظامية «المترجم»

المعاصرون فلا يحفلون بهذا، إذ يعيشــون في ثقـة وطيـدة ضمـن الخليـة المتلاحمة بصـورة جـامدة،وذات المجـال الضيـق، الـتي يتـم فيهـا ضبـط واجبــات الحيــاة وتوزيعهــا علــى الطبقات(انظر توزيع الأعمــال بـين الفرسـان والرهبـان، البيـت ١٨٧٧ ومايليـه) ونظـام القوى فوق الأرضية وعلاقة البشر بهما بأبسط طريقة. وفي داخل هذا الإطار يوجد غنى الشعور وإرهافه وكذلك تلوين معيّن للظاهرات الخارجية، ولكن الإطار يبلغ مـن ضيقـه وجموده أن الاشكالية أو حتـى المأسـاوية لايكـاد يمكـن نشـوؤهما، ولاتوجـد صراعـات تستحق اسم المأساوي .

وكذلك تُظْهِر النصوص الملحمية الجرمانية القديمة الباقية لدينا توافقا إردافيا. ففيهـا أيضـا تسود أخلاقية النبلاء الحربية مع مافيها مـن التحديـد الصـارم للشـرف والأخـلاق والقتـال في صورة المحكمة الربانية، ومع ذلك ينشأ انطباع مختلف تماماً، فحجارة البناء اللغوي أكثر تقلقلا في استناد بعضها الى بعض والفسحة حول الأحداث والسماء فوقهـا، أوسـع إلى حـد لايقبـل المقارنة، والقدر أكثر حفولا بالألغـاز، والبنيـة الاجتماعيـة ماعـادت منـذ عهـد بعيـد شـديدة التماسـك، على أن مجـرد أن أشـهر ملاحـم البطولـة الجرمانيـة، مـن نشـيد هيلـد يـبراند إلى النيبيلونجن، تستمد جوها التاريخي من عصر هجرات الشعوب المتوحش والواسـع المـدى، لا من بنية الاقطاعية الكبرى ذات التركيب المُحْكَم، يعطيها مزيدا من الاتسـاع والحريـة، أمـا في المنطقة الغاليّة الرومانية فلم تتغلغل المواد الجرمانية من عصر هجرات الشـعوب،-أو لم تسـتطع أن تضرب بجذورها مـع ذلـك، وتكـاد المسـيحية تكـون عديمـة الأهميـة بالقيـاس الى ملحمـة البطولة الجرمانية، أما القوى الحرة، المباشـرة الـتي لم يجـر وضعهـا بعـد في قـالب محـدد، فهـي أقوى، والجذور الانسانية فيما يبدو لي على الاقل، أشد عمقاً، ولايستطيع المرء أن يقـول عـن الآثار الأدبية الجرمانية في مجال الملحمة البطولية، مثلما يقول عن أنشـودة رولانـد، انهـا تفتقـر إلى الإشكالي والمأساوي: فهيلديبراند إنساني ومأساوي بدرجة أكبر من رولاند، وما أكثر ما تربو الصراعات في اسطورة النيبيلونجن في عمق تأسيسها على الحقد بين رولاند وجانيليون.

ولكن ما من شك في أن ضيق مجال الحياة ذاته، وتحديده يوجدان عندما نتناول نصاً دينياً رومانياً من أوائل العصر، ولدينا من ذلك الكثير مما يتقدم علـى أنشـودة رولانـد في الزمان، وأهمّه أنشودة ألكسيوس، وهي أسطورة من أساطير القديسين اتخذت في القـرن

الحادي عشر سمة فرنسية قديمة انتقلت الينا في عدد من المخطوطات.وألكسيوس في الأسطورة هو الولد الوحيد المولود متأخرا في بيت روماني نبيل، وهو يربى بعناية ويدخل في الخدمة الامبراطورية،ويفترض فيه أن يتزوج بناء على رغبة والده من عذراء من الطبقة ذاتها، وهو ولكنه يغادر عروسه في ليلة الزفاف من دون أن يمسها. ويعيش سبعة عشر عاما متسولا مسكينا في الغربة (في الشمال الشرقي من تركيا، وهي اليوم أورفه التركية) ليخدم الرّب وحده، ثم تقذف به عاصفةٌ عائدةً به الى روما، حين يغادر مستقره ليتخلص من التبجيل الخاص بالقديس، حيث يعيش سبعة عشر عاما أخرى من جديد متسولا مجهولا ومحتقراً تحت درجات سلم منزل والده، ولم يزعزعه ألم والديه وعروسه الذين كان كثيرا ما يسمعهم يندبون من دون أن يعرّفهم على نفسه، وبعد موته فحسب يتم التعرف عليه بطريقة عجيبة، ويبجلّ منذ الآن على أنه قديس، وكما يرى المرء فإن الفكرة التي تنطلق من خلال هذا النص تختلف اختلافا كليا عن أنشودة رولاند، ولكن النص يظهر قالب التعبير الإردافي والمتكامل ذاته، وضيق الأفق الجامد ذاته والتركيب الذي لاسبيل الى الشك فيه، في كل الأنظمة، فكل شيء ثابت وطيد، أبيض وأسود، خير وشرير، وماعاد يحتاج الى بحث أو تبرير، وهناك، بلا ريب، إغواء. ولكن ليس هناك إشكالية، فهناك على أحد الجانبين عبادة الله، البعيد عن العالم، من أجل السعادة الأبدية – وعلى الجانب الآخر الحياة الطبيعية في الدنيا التي تؤديّ الى المأساة الكبرى "ولايعرف الوعي أوضاعا أخرى".

أما الواقع الظاهرّي وكل ما عدا ذلك من الأشياء الكثيرة التي تقدمها الدنيا والتي لابد للحدث المرويّ أن يوضع في اطارها على أي نحو من الانحاء بلا ريب، فيتم اختزاله الى حد لايبقى معه شيء من ذلك سوى خلفية لاشأن لها من أجل حياة القديس، ويقف حواليه أبوه وأمه وعروسه، وهم يجمعون بين أعماله ورموزهم. وتتميز بعض الشخصيات الأخرى التي يقتضيها الحدث تميزاً أكثر غموضا وتظليلاً بعدُ، أما الباقي فنَمِطّي تماماً، سواء من الوجهة السوسيولوجية أم من الوجهة الجغرافية، على أن مما يزيد من لفته للنظر أن ميدان الرؤية يبدو أنه يلّف كل التعقيد الواسع في الامبراطورية الرومانية، إذ لم يبق من الشرق والغرب شيء سوى الكنائس والأصوات من السماء، والشعب

المصّلي-لا شيء سوى الهيئة الخاصة بحياة القديسين التي هي ذاتها في كل مكان، والحال على هذا المنوال أو هي أحرى أن تكون أعمق انطباعا الى حد بعيد مما هي في أنشودة رولاند، حيث تسود في كل مكان، عند الوثنيين وعند المسيحيين على حد سواء، البنية الاجتماعية ذاتها، وهي البنية الاقطاعية، والاخلاق ذاتها، لقد بات العالم صغيراً تماما وضيقّا وهو عالم يُعَوَّل فيه، على نحو ثابت ولا يقبل التحويل، على سؤال وحيد قد أجيب عنه سلفاً، ولا يحتاج الانسان الاّ الى أن يعطي الجواب الصحيح عنه.

وهو يعرف أي طريق يجب عليه ان يسلك، أو بالأحرى ليس هناك إلاّ طريق واحد مفتوح، أما الطرق الأخرى فلا وجود لها مطلقا، وهو يعرف أيضا أن طريقا متقاطعا سيواجهه، ويعرف أخيراً أن عليه بعد ذلك أن يسلك طريق اليمين على الرغم من أن المغوي سيغريه باليسار،وكل ماتبقى، وكل ماعدا ذلك، من الاتساع اللانهائي للعالم الخارجي والداخلي، العدد الهائل من الامكانيات، والصور والطبقات، فقد تولاه الغرق، ولاريب أن هذا ليس جرمانيا، وهو، فيما يبدو لي، ليس مسيحيا أيضاً، وعلى الأقل فهو لايعد القالب الضروري والأصليّ، للمسيحي. فقد أُثْبِتَ هذا، وهو الناشيء من شروط اولية بالغة التعقيد، والمتوافق مع وقائع بالغة التعقيد، انه أكثر إلى حدٍ لايقبل المقارنة، من قبل ومن بعد، مرونةً وغنىً، وكثرةَ طبقات، وهذا الضيق لايمكن على الإطلاق أن يكون شيئا أصليا وهو يتضمن فوق ذلك قدرا مفرطا في الكثرة من العناصر الموروثة الشديدة التباين،وما هو بالضيق، بل هو التضْيِّيق- إنه عملية التجمد والاختزال في اواخر العصر القديم الذي تجلى منذ فقراتنا السابقة. وبالطبع فقد لعب القالب المختصر بصورة بسيطة ضمن اطار تلك العملية، وهو القالب الذي اتخذته المسيحية لدى اصطدامها بالشعوب المرهقة في شطر منها والمتوحشة في شطر آخر، دوراً هاما.

وفي أنشودة ألكسيوس الفرنسية القديمة يرد مشهد ليلة الزفاف (الشطرة ١١-١٥ في نص مختارات بارتش، الطبعة الثانية عشرة) الذي يعد من نقاط الذروة في القصيدة، على النحو التالي:

xi Quant li jorz passet ed il fut anoitiet,
ço dist li pedre : « filz, quer t'en va colchier,
avuec ta spouse, al comant Deu del cile. »
ne volst li enfes son pedre corrocier,
vait en la chambre o sa gentil moillier.

xii Com vit le lit, esguardat la pulcele,
donc li remembret de son seignour celeste
que plus ad chier que tote rien terrestre;
« e! Deus », dist il, « si forz pechiez m'apresset!
s'or ne m'en fui, molt criem que ne t'en perdre. »

xiii Quant en la chambre furent tuit soul remes,
danz Alexis la prist ad apeler :
la mortel vide li prist molt a blasmer,
de la celeste li mostrat veritet;
mais lui ert tart qued il s'en fust tornez.

xiv « Oz mei, pulcele, celui tien ad espous
Qui nos redemst de son sanc precious.
en icest siecle nen at parfite amour :
la vide est fraile, n'i at durable onour;
ceste ledece revert a grant tristour. »

ولما انقضى النهار وأقبل الليل قال الأب: يابنيّ اذهب وارقد مع حليلتك كما أمر الرب في السماء! ولم يشأ الفتى أن يغضب أباه، فدخل الحجرة، على زوجته النبيلة.

***

وحين يبصر السرير يرى العذراء، وهناك يتذكر ربه في السماء، الذي يحبه أكثر من أي شيء في الارض، فيقول ربّاه ما أشد ما تثقل عليّ الخطيئة إولئن لم أهرب الآن لأكونن في خوف شديد من أن أخسرك من جراء ذلك.

***

وحين بقيا وحدهما تماماً.في الحجرة أخذ السيد ألكسيس يخاطبها، وشرع يلعن لها الحياة الأرضية كثيراً، وكشف لها عن حقيقة الحياة السماوية وتاقت نفسه الى الخروج من هناك.

استمعي اليّ أيتها العذراء، اتخذي زوجاً مَنْ خلصنّا بدمه الثمين، فليس في هذا العالم حب كامل،والحياة فانية وليس فيها مجد دائم، وهذه المتعة تنقلب الى مأساة كبرى.

***

وحين يشرح لها رأيه كاملا، يسلمها إبزيم حزام سيفه وخاتماً كان قد عقد به اكليله عليها، ثم ينطلق من بيت أبيه، وفي قلب الليل يفر من البلاد.

***

ومها يكن من اختلاف الفكرة في كلا القصيدتين فالتشابه الأسلوبي مع أنشودة رولاند شديدا للفت للنظر، فالجانب الإرداقي يتجاوز هنا، مثلما يفعل هناك، مجرد تقنية بناء الجملة تجاوزاً بعيداً: إنه البدء دائما من جديد، بذاته، والمراوحة ذاتها، بطريق الدفعات، والاستقلالية ذاتها في الأحداث المفردة، وفي أجزاء الحدث، والفقرة ١٣ تتخذ من جديد الوضع الموحود في بداية الفقرة ١٢، ولكنها تسوق الحديث بطريقة مختلفة، وتستأنفه، والفقرة ١٤تؤدي ماتم أداؤه في الفقرة ١٣(ولكن يكون قد تم تخطّيه منذ البيت الأخير)، في حديث مباشر، وأكثر تجسيداً من جديد، أي أنه بدلاً من أن يُركّب:"حين باتا وحدهما في الحجرة ... تذكرّ... ، وقال : اسمعي ..." يتم الترتيب هنا على النحو التالي:

١- حين كانا في الحجرة تذكر...

٢- حين كانا في الحجرة قال إن ...(حديث غير مباشر).

٣- "قال :اسمعي .."وكل فقرة من الفقرات تعطي صورة كاملة متكاملة في ذاتها.

ويعد الانطباع الخاص بالحدث الموحّد، المتقدم، الذي يربط بين الأجزاء في زحفه إلى الأمام أضعف إلى مدى بعيد من الانطباع الخاص بتراصف صور ثلاث جد متشابهة ومحددة بعضها إزاء بعض ويستطيع المرء أن يعمم هذا الانطباع: فانشودة ألكسيوس سلسلة من الأحداث المتكاملة في ذاتها، والمترابطة فيما بينها ترابطا متقلقلاً: إنها سلسة من صور شديدة الاستقلال بعضها عن بعض من حياة قديس تتضّمن كل صورة منها لمحة معبرة وبسيطة مع ذلك: ألكسيوس أمام السرير، يتحدث الى عروسه، ألكسيوس في إديسا، يوزع أمواله على الفقراء، ألكسيوس متسولاً، الخدم المبعوثون الذين لايتعرفون عليه، ويتصدقون عليه، وشكوى الأم، والحديث بين الام والعروس، وهكذا دواليك، فهي دائرة من الصور، وكل من هذه الاحداث يتضمن لفتة واحدة محددة مع رابطة زمنية وسببية واهية فحسب مع الأحداث الأخرى التالية بعدها والسابقة عليها، وكثيراً منها(شكوى الأم مثلاً) يتعرض بعدُ للتفتيت الى صور عديدة متشابهة،كل منها قائم بذاته، وكل صورة كأنها موضوعة في إطار، مستقلةً بذاتها، وكل شيء قائم بذاته على نحو لايحدث معه شيء جديد أو غير متوقع، وبحيث لاتقتضي قوة دافعة فيه الشيء التالي، وفي المسافات الفاصلة يوجد الفراغ، لافراغاً مظلماً عميقاً يحدث فيه الكثير

ويأخذ أهبته ويحبس فيه المرء أنفاسه من الانتظار المرتعد، كما يحدث في بعض الأحيان في الأسلوب التوراتي، بوقفاته التي يفرطون في التدقيق فيها، بل هو مدة مسطحة باهتة، لاجوهر لها، تكون أحياناً مجرد لحظة ، وأحياناً سبعة عشر عاماً وأحياناً لايمكن تحديدها البتّة، وبذلك ينحل الحدث إلى سلسلة من الصور كأنما هي مجزأة تجزيئاً، أما في أنشودة رولاند فالمجموع أكثر تركيزا والسياق أكثر حدّة، والصورة المفردة أكثر اضطرا ماً بالحركة في حد ذاتها في بعض الاحيان -ولكن تقنية التصوير،-وهذا يعني أكثر من مجرد طريقة تقنية، فهو ينطوي في ذاته على تصوير البنية، وتقريب الأدباء والمستمعين من الحدث،-ماتزال هي ذاتها بلا ريب: فهي تكديس لصور مستقلة، وفي بعض الأحيان لاتكون المسافات الفاصلة في أنشودة رولاند خالية ومسطحة إلى هذا الحد، إذ ربما يتدخل فيها المنظر الطبيعي، ويرى المرء أو يسمع الجيوش تمر بالوديان وشعاف الجبال وهي راكبة. ومع ذلك فالأحداث يتراصف إحداها إلى جانب الآخر بحيث تتشكل في كل مرة مشاهد متكاملة بذاتها تماما، وقائمة بذاتها، كما أن عدد الشخصيات القائمة بالحدث في أنشودة رولاند أيضاً ضئيل جداً، ولكن الباقين يظهرون ظهوراً متسلسلاً بلا ريب، وإن كان أكثر تلويناً إلى حد بعيد، والقائمون بالحدث في كل مشهد على حدة محدّدون بإحكام، ومن النادر جداً أن يضاف إليهم جديد، وحيثما يحدث ذلك (نايم، أوتوربين، في وظيفة متكاملة متوازية) يضع بداية مرحله بصورة حادة، أما مايتشابك ويتلوّى ويتسم بالمغامرة بطريق التناوب بين عدد جمّ من الشخصيات القائمة بالحدث فيفتقد هنا تماما، على أن هذا يزيد في قوة الجانب المؤثر بطريق اللفتات أو-اللمحات ، سواء في أنشودة ألكسيوس، أم في أنشودة رولاند، وتضعف الحاجة الى الربط والتطوير. ويكون التطوير، حين يحدث شيء كهذا على الإطلاق، حتى ضمن المشهد المفرد، شاقاً ومتبعثراً، ولكن اللفتات الخاصة باللحظة الواحدة في المشهد من المشاهد تتسم بأشد أشكال التعمق إرهافاً وتصويراً، وإلى هذا التعمق في اللفتات والمواقف يهدف الوصف، كما يبدو للعين، حين يقسم الحدث إلى جملة من أجزاء الصورة، وبذلك تكتسب اللحظة المشهدية مع لفتاتها قدراً كبيراً من العنفوان، حتى إنها لتحدث أثرا كأثر الأنموذج الأخلاقي ويتم تجسيد المراحل المختلفة من قصة البطل، أو الخائن، أو القديس عن طريق اللفتات أو اللمحات إلى درجة أن مشاهد الصورة تقترب في تأثيرها كل

الاقتراب من طبيعة الرموز والأشكال التمثيلية حتى حيث لايمكن إثبات دلالة رمزية أو تمثيلية، وفي كثير جداً من الأحيان يمكن إثبات مثل هذه الدلالة: في أنشودة رولاند، في شخصية شارلمان (كارل الكبير)، وفي وصف بعض خصوصيات الفرسان الوثنيين، وبصورة بدهية في نصوص الصلوات، وبالقياس الى أنشودة ألكسيوس يسارع التأويل الممتاز بقلم(ER.Curtius)(مجلة الفيلولوجيا الرومانية،٥٦،١١٣ وما يليها، ولاسيما ص ١٢٢،١٢٤) الى استخلاص الجانب التمثيلي الخاص بالعالم الأخرويّ، وقد أسهم هذا الأثر التمثيلي إسهاما غير قليل في تجريد العلاقة الأفقية التاريخية بين الأحداث من قيمتها وفي تشجيع تجمّد كل الأنظمة، وهكذا تبين كل الصلوات التي رويناها آنفا التجمد الكامل لكل الاشكال التمثيلية الخاصة بالخلاص. أما تجزؤ أحداث العهد القديم التي يتم تأويلها متفرقة خارج سياقها التاريخي تأويلا مجازياً فقد بات شكلياً، وكانت الأشكال التمثيلية يُرصَف بعضُها الى جانب بعض بطريقة الإرداف على نحوِ ما كان يحدث على التوابيت في أواخر العصر القديم، اذ ماعاد لها واقع، بل مجرد دلالة. وفي مقابل الحدث الأرضي يسود ميل مشابه إلى استخلاصه من سياقه الأفقي وعزل القطع المتفرقة وحبكها ضمن اطار جامد وجعلها فيه متعمقة بطريقة اللمحات بحيث تبدو أنموذجية، نمطية، ذات دلالة، وترك كل شيء آخرفي "ماهو غير جوهري"ومن الواضح أنه لايمكن أن يظهر للعيان إلاّجزء ضئيل جداً من الواقعي الفائق الضيق، المقيد بشكلية الأنظمة، ولكنه يظهر للعيان، وفي ذلك يتبين أنه قد تم تجاوز نقطة الذروة من عملية التجمدّ ففي الصور المعزولة بالذات توجد براعم بعث الحياة.

أماّ النص اللاتيني الذي يحتمل أن يكون قد أدى خدمة من حيث كونه مصدرا- لأنشودة ألكسيوس الفرنسية، ويجده المرء في مجلة(أعمال القديسين) المؤرخة في ١٧تموز، ونحن نقدمه نقلا عن طبعته في كتاب التمارين على الفرنسية القديمة لفورستر- كوشفيتس الطبعة السادسة،١٩٢١ص٢٩٩ وما يليها- فقد لايكون أقدم كثيرا من النص الفرنسي أبداً، اذ لايمكن اثبات وجود الاسطورة التي يرجع أصلها الى سوريا في الغرب، إلافي وقت متأخر جداً، ولكنه يُظهر قالب اسطوررة القديسين في أواخر العصر

القديم بصورة أكثر نقاء الى حد بعيد، ففيه تصور ليلة الزفاف بطريقة تبتعد فيها عن الصياغة الفرنسية القديمة على نحو شديد التميُّز:

> Vespere autem facto dixit Euphemianus filio suo : « Intra, fili, in cubiculum et visita sponsam tuam. » Ut autem intravit, coepit nobilissimus juvenis et in Christo sapientissimus instruere sponsam suam et plura ei sacramenta disserere, deinde tradidit ei annulum suum aureum et rendam, id est caput baltei, quo cingebatur, involuta in prandeo et purpureo sudario, dixitque ei : « Suscipe haec et conserva, usque dum Domino placuerit, et Dominus sit inter nos. » Post haec accepit de substantia sua et discessit ad mare...

وحين كان قد خيم الظلام قال أويفيميان لابنه: يابنيّ اذهب الى حجرة النوم،ادخل على زوجك، ولكن حين دخل بدأ هذا المفعم بحكمة المسيح يعلمّ زوجه ويشرح لها كثيراً من التعاليم المقدسة، ثم ناولها خاتمه الذهبيّ، وإبزيم نطاق سيفه، ملفوفاً في منديل أرجواني، وقال لها: خذي هذا واحفظيه ماشاء الله، وليكن الله بيننا، ثم أخذ شيئا من ماله، وتوجّه صوب البحر...

وكما يرى المرء فان النص اللاتينّي أيضاً يكاد يكون إردافياً بصورة كاملة، غير أنه لايستغل إمكانات الجمل الإردافية، فما زال لايعرفها بعد، وقد سوّى المجموع سواء بسواء، وبصورة كاملة وسطحّه، إذ يتم السرد دونما صعود أو هبوط البتّة، ومن دون حركة في الإيقاع، وبصورة (رتيبة)، بل بالصورة نفسها، إنه جامد، لاقوة فيه، أما الصراع الداخليّ الذي تحدثه التجربة عند ألكسيوس، والذي وجدت له الصياغة الفرنسية القديمة أبسط التعبير وأجمله، فلا يذكر هنا، ويبدو كأنما لاتوجد تجربة مطلقاً، ثم إن الحركة الكبرى الخاصة بالحديث المباشر الى العروس(ozmei,pulcele) وهي من أشد الحركات في القصيدة الفرنسية القديمة التي يرتفع فيها ألكسيوس الى ذروته الكاملة، والتي تمثل الانبثاق الأول لجوهره الحقيقي، فكان الأديب الفرنسي أول من أبدعها بصورة ظاهرة للعيان تماما، انطلاقا من الكلمات اللاتينية في أنموذجه، ثم ان الهرب ذاته يتخذ السمة الدرامية أول ما يتخذها في النص الفرنسي، فالصياغة اللاتينية تتقدم بصورة أكثر سلاسة واستواء الى حد بعيد، ولكن الحركة البشرية جدّ ضعيفة، ولايكاد يشار اليها، وكأنما هي علاقة المرء بشبح، لابكائن حيّ، ويظل الانطباع هو ذاته حين يتابع

المرء القراءة، ويؤدي النص ذو اللغة العامية أوّل مايؤدي صياغة إنسانية وهو يبتدع، من أجل ذكر أهم النقاط،:شكوى الأم في الحجرة المهجورة، ثم الصراع الداخلي عند القديس، حين ينساق عائدا الى روما، وفيه يتردد ألكسيوس قبل أن يأخذ على عاتقه أشد ضروب الامتحان فداحة، وهو العيش متسولا مجهولا في البيت الأبوي مع الرؤية اليومية لأقرب ذويه الذين يحزنون من أجله، ولقد ود لو مربه هذا الكأس مرورا عابرا، ولكنه يأخذه على عاتقه، على أن الصياغة اللاتينية لاتعرف تردّداً ولاصراعاً، شأنها في ذلك شأنها في ليلة الزفاف، أذ يدخل الكسيوس منزل والده لانه لايريد أن يحل عبئا ثقيلا على آخر.

وكان أدب اللغة العامية، كما يتبين من هذه المقابلة، أول من حمل الصور- المتفرقة على البروز حتى اكتسبت الشخصيات اكتمالا وحياة بشريين وهي بالطبع حياة محدودة بالجمود والضيق في الأنظمة التي تواصل وجودها على نحو لايقبل التحويل وتنقطع أيضاً بسهولة من جديد بالنقص في الحركة ذات التردد البعيد والتي تكتسب عن طريق الصراع ذاته، الذي يقدمه إطار الانظمة الراسخة، فعالية وسلطانا. لقد كان أدباء اللغة العامية أول من رأى الناس الأحياء، ووجد القالب التي تتمتع فيه الجمل المردفة بالطاقة الشعرية، وبدلاً من الرصف الرتيب الآخذ في الاضمحلال يظهر الآن قالب الفقرات ذات الاندفاعات، المراوح في مكانه، والذي يخلق بوادر حافلة بالطاقة في كل مكان، والذي يعد أسلوبا رفيعاً جديداً،وعندما تكون الحياة التي يمكن تلمُّسها من خلال أعمالها محدودة بحدود ضيقة، وبدون تعدد في الجوانب تكون بلا ريب حياة مفعمة،مدفوعة بدوافع إنسانية، كما تكون قوية، إنها الخلاص من الأسلوب الباهت، والعديم البراعة في أسطورة أواخر العهد القديم، وقد كان أدباء اللغة العامية يعرفون أيضاً كيف يستعملون الحديث المباشر، ايقاعا ولفتة، استعمالا كاملاً، أما حديث ألكسيوس الى عروسه، وشكوى الأم، فقد سبق أن تحدثنا عنهما ، وربما كان في وسع المرء أن يسوق من أجل ذلك أيضا الكلمات التي يخاطب بها القديس العائد الى روما أباه من أجل المأوى والغذاء، إذ إن لها في الصياغة الفرنسية سلطاناً ملموساً ومباشراً ما كان للنص اللاتيني أن يبلغه البتة، وقد جاء في الصياغة الفرنسية:

Eufemiiens, bels sire, riches om,
quer me herberge por Deu en ta maison;
soz ton degret me fai un grabaton
emport ton fil dont tu as tel dolour;
toz sui enfers, sim pais por soue amour...

يا أويفيميان، أيها السيد النبيل، أيها الرجل الموسر، آوني، من أجل ثواب الله، في منزلك واجعل لي تحت درجك، مهجع المريض من أجل ولدك، الذي تحتمل من أجله الكثير من الآلام، فإني جد مريض،وأطعمني بحق حبك له...

وفي اللاتينية :

et le texte latin :

Serve Dei, respice in me et fac mecum misericordiam, quia pauper sum et peregrinus, et jube me suscipi in domo tua, ut pascar de micis mensae tuae et Deus benedicat annos tuos et ei quem habes in peregre misereatur.

ياعبد الله، انظر اليَّ وأسبغ عليَّ رحمتك لأني فقير، وغريب، ومُرْبأن يقبلوني في منزلك لأغتذي من فتات مائدتك، وليبارك الله سنواتك، وليرحم من لك في الغربة.

وقد سبق أن أشرنا الى أن من الخطأ أن ينزع المرء الى أن يحملّ المسيحية ببساطة وزر الجمود والضيق اللذين يظهران في أسطورة أواخر العصر القديم، واللذين لاتتحرر منهما نصوص اللغة العامية إلاّبطء، وقد حاولنا في فقراتنا السابقة التدليل على أن الأثر الأصلي للصياغة المسيحية- اليهودية للحدث يمكن أن يكون كل شيء الاّ أن يكون جمودا وضيقا، وحاولنا أن نبينّ ان خفاء الرب وظهوره أخيرا والتجسد في حياة يومية، كائنةً ما كانت، بعث حركة ديناميكية في النظرة الى الحياة واتساعا في الجانب الاخلاقي والسوسيولوجي تجاوزا الى حد بعيد حدود المحاكاة الكلاسيكية القديمة في النشوء والحياة. بل إن آباء الكنيسة، ولاسيما أوغسطين، لم يُنْقَلوا الينا البتة في صورة شخصيات نمطية تتبع بجمود طريقاً مرسوماً من قبل. ويعدّ أليبوس صديق أوغسطين في الصبا، الذي ناقشنا آنفا هزتّه الداخلية لدى منازلات المصارعين، ظاهرة حية الى حد فائق، تكافح، وتُغلّب على أمرها،ثم تنهض من جديد، على أن التنميط الجامد، الضّيق، الخالي، من الإشكاليات، غريب جداً في الأصل عن الوعي المسيحّي للواقع وبالطبع فإن التأويل التمثيلي للحدث

وهو التأويل الذي كان يكتسب لدى نشوء المسيحية وانتشارها نفوذاً يزداد قوة على نحو مطرد، والذي كان يغسل عن الأحداث مضمونها الواقعي غسلاً كالقَصْر، و لم يكن يدع لها بعد إلاّ مضموناً يتصل بالمعنى، أسهم إسهاما كبيراً جداً في الجمود، و لم يكن لها بد، حين تحددّت العقيدة تحديداً راسخاً، وتحولت مهام الكنيسة الى مهام تنظيمية على نحو مطرد، وحين كان الأمر يتعلق بكسب شعوب غير مّهيأة البتة، و غريبة كل الغرابة عن الشروط الأولية للمسيحية، أن تتحول الى نمط جامد ينزع الى التبسيط.ولكن مشكلة الجمود على الإجمال تبلغ مدى أبعد-إذ ترتبط بعمليةّ الانكماش في ثقافة العصر القديم، فالمسيحية ليست هي التي أنتجت الجمود، بل كانت هي في جملة من مسّه الجمود، فعند انهيار الامبراطورية الرومانية الغربية وفكرة النظام التي كانت تعيش فيها،والتي كانت تتكشف منذ عهد طويل عن بعض ملامح الجمود العائد الى الشيخوخة ، انهارت أيضا الرابطة الداخلية الخاصة بالكرة الارضية، و لم يكن ممكنا أن ينشأ عالم جديد مرة أخرى الاّ من أجزاء دقيقة حيث كانت الأنظمة المصوغة صياغة خشنةً بعدُ من وجهة الدولة وكذلك من الوجهة الانسانية لدى الشعوب التي برزت بصورة جيدة تصطدم مع المؤسسات الرومانية الباقية بعد، ومع بقايا الثقافة القديمة التي كانت تحافظ، حتى في انهيارها وجمودها، على مكانة هائلة، إنه الصدام بين الفتيّ جداً والقديم المفرط في القدم، والذي شلّ أول الأمر الفتّى جدا الى أن وصل الى تسوية مع ذلك المغلوب ملأه بحياته، وانتهى به الى الازدهار من جديد، والظاهر أن عملية الجمود كانت أضعف ماتكون في البلدان التي لم تسيطر فيها ثقافة العصر القديم قط، أي في البلدان الجرمانية الداخلية، وكانت أقوى الى حد بعيد في البلدان الرومانية، حيث حدث اصطدام فعلا، وربما لم يكن من قبيل المصادفة أن فرنسا التي كانت من بين هذه البلدان تنطوي على اشد ضروب التأثير الجرماني كانت أول من أخذ في التحرر منه.

ويبدو لي أن الأسلوب الرفيع الأول في العصر الوسيط الأوربي إنما ينشأ في اللحظة التي يمتلئ فيها الحدث المفرد بالحياة، ومن أجل ذلك فهو غني جداً بالمشاهد المتفرقة ذات التأثير الفائق التي لايكون فيها الاّ أناس قلائل يواجه بعضهم بعضا، والتي

تبرز فيها لمحات وأحاديث خاصة بحدث قصير، أما الشخوص فيقفون متزاحمين بعضهم الى جانب بعض وفي مواجهة بعض، بغير مجال كبير للحركة، ويقف كل منهم لذاته بلا ريب، معزولاً عن الآخر، أما مايقال من قبلهم فلا يتحول قط الى حديث، بل يظل إعلانا احتفاليا تتمتع فيه كل مخاطبة، وكل جملة، بل كل كلمة بقيمة في حد ذاتها من حيث التلفظ،ومن حيث التوكيد، وبدون أي مرونة، وبدون انسياب فاتر، وهذا الأسلوب لايعد، في مواجهة واقع الحياة، قادراً، ولامريداً أيضاً للتوجه الى العرض او العمق، إنه محدود زمانياً ومكانياً، وظرفياً، وهو يبسط أحداث الماضي بصورة تصويرية ومثالية. أما الشعور الذي يريد أن يثيره لدى المستمع، فهو الدهشة والاعجاب بعالم بعيد مازالت غرائزه ومثله هي غرائز المستمع و مثله بلا ريب في الحقيقة، ولكنها تتفتح في نقاء، واتصال وحرية، تجاه ضروب المقاومة الناجمة عن الاحتكاك بالحياة على نحوٍ ما كانت حياته العملية لتبلغه، وثمة حركات بشرية وشخصيات كبيرة بارزة بصورة نموذجية تتجلى على نحو فعال. على أن حياته الخاصة ليست متضمنة فيها. والحق أن في ايقاع انشودة رولاند قدراً كبيراً جداً من الحاضر. وهو لايبدأ ببيان ينأى بالأحداث بعيداً "(حدث في العصور الغابرة، أريد أن أتحدث عن الأحداث القديمة(بل بلهجة مباشرة بدرجة قوية، وكان الملك كارل امبراطورنا الكبير(شارلمان) مازال حياً تقريباً، ثم إن النقل البسيط للأحداث الواقعة، قبل ثلاثة قرون، بعقلية مجتمع الإقطاعية الكبرى في مستهل حقبة الحروب الصليبية، واستغلال الموضوع للدعاية الكنسية والاقطاعية، يضفي على القصيدة شيئاً من حيوية الحاضر، بل إن من الممكن تلمس شيء كالشعور القومي الآخذ بالتفتح فيه، وكذلك يبدو أن الحاضر يعيش أيضاً في المتفرق من ألوان شتى، حين يقرأ المرء، لكي يتناول مثالاً متواضعاً، البيت الذي يحاول به رولاند أن ينسق الهجوم المقبل للفرسان الفرنكيين (١١٦٥):

seignurs barons, suef, le pas tenant

"أيها السادة الأمراء كونوا ثابتين في المعركة "

وعندها يلوح في ذهنه مشهد حاضر للتدريب القتاليّ المعاصر في الفروسية الإقطاعية، ولكن هذه تفاصيل تلتمع كالبرق، أما التقييد الثابت وإضفاء المثالية،و- التبسيط، وبريق إضفاء الحجاب الأسطوري، فلهنّ الكفة الراجحة.

وإذاً فأسلوب الأنشودة البطولية الفرنسية يعد أسلوباً رفيعا مازال فيه التصوير لبنية الحدث شديد التوتر والصلابة، وهو لايصور الاّ جزءاً من الحياة الموضوعية شديد التضُّيق من جراء الابتعاد الزماني، والتبسيط المنظوري، والتقييد الطبقي.وما هو بالشيء الجديد، وانما هو بجرد صياغة جديدة لما قيل من قبل مراراً، عندما نضيف أن الفصل بين مجالي السامي البطوليّ، والعمليّ اليوميّ، أمرٌ بدهيّ كل البداهة بالقياس اليه، أما الطبقات الأخرى، سوى الاقطاعية الكبرى فلا تظهر البتّة،ولاتذكر الأسس الاقتصادية للحياة أبداً.وهذا أمر يبلغ شأواً أبعد كثيراً مما هو في الأدب البطولي الجرماني أو الألماني الوسيط.و هو يعرض أيضاً فرقا يلفت النظر كثيراً تجاه الملاحم البطولية الاسبانية التي تظهر بعد ذلك بوقت ضئيل فحسب، ومع ذلك فقد كانت أنشودة المغامرة ولاسيما أنشودة رولاند، شعبيّة على مايبدو، وهذا الأدب يتناول في الواقع أعمال الطبقة الإقطاعية العليا على سبيل الحَصْر، ولكنه يتحدث بلا ريب إلى الشعب أيضاً ويبدو أن هذا من الممكن تفسيره بأنه لم يكن هناك بعد اختلاف مبدئي في الوضع الثقافي للطبقات المختلفة من عامة السكان، على الرغم من الفوارق المادية والحقوقية الهامة التي كانت قائمة بينها، بل يمكن تفسيره بأكثر من ذلك، وهو أن التصورات المثالية كانت ماتزال موّحدة، أو على الأقل بأن التصورات المثالية الدنيوية الأخرى لم تكن قد اكتسبت اسما وقواما من حيث كونها تصورات بطولية فروسية، أما قوة أنشودة المغامرة وفعاليتها في كل الطبقات فتشهد عليها حقيقة أن رجال الكهنوت الذين لم يكونوا من قبل يقفون موقفاً حسن النية من الشعر العامي المبتذل، حاولوا أن يستغلوا الملاحم البطولية منذ نهاية القرن الحادي عشر لأغراضهم، على أن

عمر المواد الذي امتد قرونا، وهي المواد التي ظلت أبداً تعالج من جديـد، وسرعان مـا انحـدرت الى تـراث شـعبي خـاص بالأسـواق السـنوية يثبـت شـعبيتها المسـتديمة لـدى الطبقـات الدنيـا مـن السـكان بوجـه خـاص، فبالقيـاس الى المسـتمعين في القـرون ١١و١٢و١٣ كانت الملحمة البطوليـة تاريخـا، إذ كـان يعيـش فيهـا الـتراث التـاريخي للعصر الغابر ، ولم يكن هناك ملحمـة أخـرى قريبـة المأخذ عنـد المسـتمعين.وحـوالي عام١٢٠٠ فحسب تنشأ الحوليات الأولى ذات اللغة العامية التي لم تكن تروي الماضي، بل الحاضر المعاش ذاتيا حيث كانت آخر الأمر ماتزال متأثرة تـأثراً شـديداً بالأسـلوب الملحمي، على أن الملحمة البطولية، تعد أيضاً في الواقع، وعلى الأقل تاريخيا، على قدر ما تذكر بأحوال فعلية، وإن كانت تشوهها و تبسطها وتقوم شخصياتها علـى الـدوام بوظيفة تاريخية سياسية. وهذه الطبيعة التاريخية السياسـية تتخلى عنهـا روايـة البـلاط، وتدخل نتيجة لذلك في علاقة مختلفة تماما مع العالم الواقعي الموضوعي.

٦- مغامرات خروج فارس البلاط

في مستهل رواية كريستيان دي تروازيفـان، وهـي روايـة مـن روايـات البـلاط مـن النصف الثاني للقرن الثاني عشر، يروي أحد الفرسان من حاشية الملـك آرتـوس مغـامرة صادفته وتبدأ قصته كما يلي :

175 Il avint, pres a de set anz
Que je seus come païsanz
Aloie querant avantures,
Armez de totes armeüres
Si come chevaliers doit estre,
180 Et trovai un chemin a destre
Parmi une forest espesse.
Mout i ot voie felenesse,
De ronces et d'espines plainne;
A quelqu'enui, a quelque painne
185 Ting cele voie et cel santier.
A bien pres tot le jor antier
m'an alai chevauchant einsi
Tant que de la forest issi,
Et ce fu an Broceliande.
190 De la forest an une lande
Antrai et vi une bretesche
A demie liue galesche;
Si tant i ot, plus n'i ot pas.
Celle part ving plus que le pas
195 Et vi le baille et le fossé
To anviron parfont et le,
Et sor le pont an piez estoit
Cil cui la forteresce estoit,
Sor son poing un ostor mué.
200 Ne l'oi mie bien salué,
Quant il me vint à l'estrier prandre,
Si me comanda a desçandre.

Je desçandi; il n'i ot el,
Que mestier avoie d'ostel;
205 Et il me dist tot maintenant
Plus de çant foiz an un tenant,
Que beneoite fust la voie,
Par ou leanz venuz estoie.
A tant an la cort an antrames,
210 Le pont et la porte passames.
Anmi la cort au vavassor,
Cui Des doint et joie et enor
Tant come il fist moi cele nuit,
Pandoit une table; je cuit

215 Qu'il n'i avoit ne fer ne fust
Ne rien qui de cuivre ne fust.
Sur cele table d'un martel,
Qui panduz iere a un postel,
Feri li vavassors trois cos.
220 Cil qui amont ierent anclos
Oïrent la voiz et le son,
S'issirent fors de la meison
Et vindrent an la cort aval.
Li un seisirent mon cheval,
225 Que li buens vavassors tenoit.
Et je vis que vers moi venoit
Une pucele bel et jante.
An li esgarder mis m'antante :
Ele fu longue et gresle et droite.
230 De moi desarmer fu adroite;
Qu'ele le fist et bien et bel.
Puis m'afubla un cort mantel,
Ver d'escarlate peonace,
Et tuit nos guerpirent la place,
235 Que avuec moi ne avuec li
Ne remest nus, ce m'abeli;
Que plus n'i queroie veoir.
Et ele me mena seoir
El plus bel praelet del monde
240 Clos de bas mur a la reonde.
La la trovai si afeitiee,
Si bien parlant et anseigniee,
De tel sanblant et de tel estre,
Que mout m'i delitoit a estre,
245 Ne ja mes por nul estovoir
Ne m'an queïsse removoir.
Mes tant me fist la nuit de guerre
Li vavassors, qu'il me vint querre,
Quant de soper fu tans et ore.
250 N'i poi plus feire de demore,
Si fis lues son comandemant.
Del soper vos dirai briemant,

Qu'il fu del tot a ma devise,
Des que devant moi fu assise

255 La pucele qui s'i assist.
Apre soper itant me dist
Li vavassors, qu'il ne savoit
Le terme, puis que il avoit
Herbergié chevalier errant,
260 Qui avanture alast querant,
S'an avoit il maint herbergié.
Après ce me pria que gié
Par son ostel m'an revenisse
An guerredon, se je poïsse.
265 Et je li dis : « Volantiers, sire! »
Que honte fust de l'escondire.
Petit por mon oste feïsse,
Se cest don li escondeïsse.
Mout fu bien la nuit ostelez,
270 Et mes chevaus fu anselez
Lues que l'an pot le jor veoir;
Car l'an oi mout proïié le soir;
Si fu bien feite ma proiiere
Mon buen oste et sa fille chiere
275 Au saint Esperit comandai,
A trestoz congié demandai,
Si m'an alai lues que je poi...

١٧٥- حدث قبل ما يناهز سبع سنين.

انني خرجت وحيدا كفلاح، ألتمس المغامرات، مسلحا بكل الأسلحة، كما يجب أن يكون الفارس.

١٨٠- ووجدت طريقا، عن اليمين، وسط غابة كثيفة، وكان الطريق مُريعا للغاية حافلا بالعوسج والأشواك، وعلى الرغم من كل المشقة والجهد، مضيت على هذا الطريق وهذا الدرب.

١٨٥- ومضّيت النهار كله تقريبا راكبا، إلى أن خرجت من الغابة، وكان ذلك في بروسلياندا.

١٩٠- وأفضيت من الغابة ، إلى رابية، ورأيت برجاً على بعد نصف ميل ويلزّي وركبت مسرعا في هذا الاتجاه.

١٩٥- ورأيت حواليّ سدا ترابيا، وخندقا عميقا وعريضا، وكان يقف على الجسر ذلك الذي يعود الحصن إليه، وعلى قبضة يده صقر قنص متبدل الريش.

٢٠٠- ولم أكد أحييه بالفعل حتى اقبل ليمسك بركابي، وناشدني النزول، فنزلت، ولم يكن من الممكن فعل شيء آخر.

٢٠٥-إذ كنت في حاجة إلى مأوى، وقال لي في الوقت ذاته، أكثر من مائة مرة، دفعة واحدة، إن الطريق الذي أقبلت عليه هناك مبارك.

٢١٠-وفي هذه الأثناء، دخلنا الدار، وخطونا فوق الجسر- وعبر البوابة وقد علقت في منتصف دار

الفارس لوحة(وليسعده الله وليشرفه كما قدمها اليّ في تلك الليلة).

٢١٥-وأعتقد أنْ لم يكن فيها شيء من حديد او خشب، بل كانت كلها من النحاس، وعلى هذه اللوحة ضرب الفارس ثلاث ضربات بمطرقة كانت معلقة على قائمة خشبية .

٢٢٠- وسمع الذين في أعلى الدار الصوت والإيقاع، فخرجوا ونزلوا الى الساحة.وأمسك بعضهم بجوادي.

٢٢٥-الذي كان الفارس الطيب يمسك به.

ورأيت فتاة جميلة حلوة تتقدم مني، وأمعنت فيها النظر، كانت طويلة، هيفاء، مستقيمة العود.

٢٣٠- وعرفت بعد ذلك كيف تجردني من سلاحي، وفعلت ذلك على نحو صحيح وجميل، ثم اسدلت علي معطفا قصيرا مطرزا بالقماش القرمزي وغادر الآخرون جميعا.

٢٣٥- وبقينا أنا وهي، فحسب، وأسعدني هذا كثيرا إذ لم أكن أريد أن أرى امرءاً آخر سواها البتة، وقادتني الى أجمل مرج في الدنيا، لنقعد هناك.

٢٤٠-وكان يحيط بنا جدار منخفض ، وهناك وجدتها تتحدث بحلاوة وعذوبة فائقتين، وهي مثقفة ثقافة رفيعة، ولها مظهر، وجوهر جعلاني أفتتنّ افتتانا شديدا بمقامي هناك.

٢٤٥-وما عدتُ أريد أن أبتعد بأي ثمن.

ولكن هبوط الظلام كان معاكساً لرغائبي، وأقبل الفارس ليأخذني حين حلّ وقت طعام العشاء.

٢٥٠-ولم يكن في وسعي المكث أطول من ذلك، ولبيت دعوته في الحال.

أما العشاء فسأحدثكم عنه بإيجاز، وذلك أنه كان موافقا للموقي تماما.

إذ كانت تجلس قبالتي العذراء التي اتخذت مكانها احول المائدة.

٢٥٥-وبعد الطعام قال لي الفارس انه ماعاد يذكر من أي وقت بعيد آوى فُرْساناً،

٢٦٠- يبحثون عن المغامرات، وكان يؤوي بعضاً منهم ثم رجا مني أن أعرج علىقصره من حديد جزاء عل ذلك، إذا أمكنني هذا.

٢٦٥- وقلت له: بكل سرور ، ياسيدي "اذ كان من العار أن آبى عليه ذلك، وكنت حليقا ألا أسدي إلى مضيفي إلا قليلاً ، لو أنني رفضت له هذه الهدية، وبت الليلة مبيتاً حسنا للغاية.

٢٧٠- وأُسْرِجَ جوادي بمجرد أن رأينا الشمس تشرق إذ كنت قد رجوت من القوم ذلك بإلحاح وتحقق رجائي بدقة، واستوصيت الروح القدس بمضيفي الطيب وابنته العزيزة، وودعتهم جميعا، وانطلقت بأسرع مااستطعت.

ومع تتابع المزيد من أحداث قصته، يروي الفارس- ويدعى كالوجرينانت- كيف يلقى قطيعاً من الثيران، ويسمع، عن طريق راعيها، وهو"وغد" عملاق وقبيح إلى درجة تشويهيّة بينبوع سحري غير بعيد: وهو يجري تحت شجرة رائعة يتدلى منها طست ذهبي، وعندما يصب المرء عليه بهذا الطست ماء على لوح من الزمرّد موجود الى جانبه تنشأ في الغابة عاصفة وزوبعة هائلتان لم يستطع امرؤ حتى الآن أن يخرج منهما بسلام، ويجرب كالوجرينانت المغامرة، ويتخطى الزوبعة ويتمتع بسرور بالانفراج البادئ بعد ذلك، والذي تنبعث فيه الحياة بشدو الكثير من الطيور، ولكن فارسا يظهر، ويوبخه على ما لحق بملكه من الأذى من جراء العاصفة وينتصر عليه، حتى يضطر الى العودة راجلاً وبغير سلاح الى صديقه المضيف، وهناك يستقبل من جديد استقبالاً حسنا جداً، ويؤكد له القوم أنه أول من خرج سالما من هذه المغامرة، وتحدث قصة كالوجرينانت تأثيرا كبيرا على الفرسان في بلاط آرتوس ويقرر الملك أن يخرج بنفسه مع حاشية كبيرة الى الينبوع السحري، ولكن أحد الفرسان وهو ايفان ابن عم كالوجرينانت، يستبقه،وينتصر على فارس الينبوع ويقتله، ويظفر، بطريقة بعضها عجائبي، وبعضها طبيعي جدا أيضاً، بحب أرملته.

وعلى الرغم من أنه لايفصل بين هذا النص والنص السابق عليه إلا نحو سبعين عاما، وعلى الرغم من أن المسألة تتناول هنا أيضا عملا ملحميّا من الحقبة الاقطاعية فان النظرة الأولى تكشف عن حركة اسلوبية متغيّرة تماما، فالسرد يتم بطريقة إنسيابية سهلة، ومريحة تقريبا، والحق أن السرد يتقدم بغير اسراع، ولكنه يتقدم إلى الأمام بثبات، وتترابط حلقاته المتفرقة بعضها مع بعض دونما ثغرة، والحق أنه لايوجد هنا ايضاً حقب منتظمة بصورة صارمة، بل هناك انتقال مقلقل، وبدون تخطيط دقيق من حلقة من حلقات الحدث إلى حلقة تالية، وكذلك لاتعد حروف العطف أو الربط محددة في معناها تحديدا شديد الدقة، فللحرف (que)كثير جداً من الوظائف عليه أن يؤديها، بحيث تحدث بعض التدرجات السبّبية (مثل البيت٢٣١-٢٣٥-٢٣٧) أثراً غير محدد، ولكن متابعة السرد المتقدمة لاتتعرض للضرر من جراء ذلك بل على النقيض من ذلك، إذ أن تقلقل البنيان يعطي أسلوباً للسرد طبيعياً جداً،أما القافية التي هي شديدة الحرية والاستقلال عن

بنيان المعنى، فلا يجوز لها قط أن تنقطع أو تعلق، وهي تعطي الشاعر مـن حـين الى آخـر حافزاً الى أبيات مكتملـة أو صياغـات معدّلـة مفصلـة (كـالبيت ١٩٣-أو٢١١-٢١٦) تتلاءم بغير جهد مع أسلوبه وتُصَعِّد الأثر الخاص بالاتساع البسيط، الناضر، المريح، فوق ذلك أما إلى أي مدى تعد هذه اللغة أكثر مطاوعـة وحريـة في الحركـة مـن لغـة أنشـودة المغامرة، وإلى أي مدى يمكن أن تبوح، ببراعة أكبر، بما في القصة من الحركـات الإيمائيـة البالغة البساطة في الحقيقة ولكنها متبدلة حق التبدل بلاريب، فذلك مايمكن ملاحظته في كل جملة تقريباً، ولنأخذ على سبيل المثال الأبيات ٢٤١-٢٤٦:

La la trovai si afeitiee, sie bien parlant

et anseigniee, de tel sanblant et de tel estre,

que mout m,i I delitoit a estre ne ja

mes por nul estovair ne m,en queisse

removoir,

وهناك وجدتها تتحدث بحلاوة وعذوبة بالغتين وهي مثقفة ثقافة رفيعة وقد جعلـني مظهرها وجوهرها افتن افتتاناً شديداً بمقامي هناك وما عدت أريد أن أبتعد بأي ثمن.

والجملة المرتبطة بما سبقها عن طريق(la) تكشف عن فـترة غـير متتابعـة، وقـد دُرِّج قسـمها المتصـاعد ثـلاث مـرات، وتتضمـن المرحلـة الثالثـة تلخيصـاً مصوغـاً بطريقـة النقيضة(antithetisch)،(sanblant)تكشف عن ثقافة تحليلية رفيعة، باتت بدهية، في الحكم على الشخصيات، والقسم الموافق لهذا التقسيم، يتألف مـن حلقتـين، تتميز احداهـا مـن الأخرى بدقة، أما الأولى التي تعبر عن واقعة الافتتان ففـي الصيغـة الدلاليـة (Indikativ)، وأما الثانية التي هي جملة فرعية، ففي صيغة الإمكان أو الافتراض (Konjunktiv)وما كـان مثل هذا التركيب ليثبت وجوده في وسط قصة تستهل بغير عنـاء، وبصـورة متدفقـة في لغة عامية، قبل رواية البلاط، وقـد استخدمت هـذا الحـافز لأ لاحـظ أنـه لـدى النشـوء التدريجي لتلاحم أكثر غنىً من حيث الجمل الفرعية، ومقسم الى أدوار أو مراحل، يبـدو أن الـترابط المتتـابع المتسلسـل كـان يـؤدي الى دانـتي (وكذلك تبلـغ الجملـة الـواردة في الصفحة ١٠٧، من جنون تريستان ذروتها، في حركة متسلسلة).

وعلى حين كانت الروابط المساعدة الأخرى ماتزال قليلة التطور، ازدهرت هذه واكتسبت وظائف تعبيرية خصوصية ضاعت فيما بعد من جديد، ويوجد حول هذا مجدداً دراسة ممتعة بقلم أ.ج. هاتشر (Revue des E,tudes Indo-europeennes) ويروي كالوجرينانت لمأدبة الملك أنه خرج راكباً منذ سبع سنوات، وحده باحثاً عن المغامرات، مسلحاً،كما يليق بالفارس، وهناك وجد طريقاً عن اليمين عبر غابة كثيفة. وهنا تأخذنا الدهشة: عن اليمين؟ هذا تعبير غريب عن المكان حين يستعمل، كما هو الحال هنا، بصورة مطلقة، إذ لايمكن أن يكون له معنى في طبوغرافيا أرضية، الا في الاستعمال النسبي، وبالنتيجة فإن له معنى أخلاقياً ويبدو أن المسألة تدور حول"الطريق القويم، الذي وجده كالوجرينانت، وهذا ما يجري اثباته على الفور، لأن الطريق شاقة، كما هو معهود في الطريق القويمة ويظل يخترق، النهارَ كله، غابةً كثيفة ملأى بالأشواك والعوسج، وعند المساء ينتهي الى الهدف الصحيح، إلى حصن يستقبل فيه كالوجرينانت بسرور، وكأنه ضيف منتظر منذ عهد بعيد، وفي المساء فحسب، حين يخرج من الغابة راكباً، يبدو أنه يكتشف أين يوجد:وذلك على رابية في وبروسيلياندا، وبورسيلياندا في أريموريكا على اليابسة، بلاد الجن المشهورة في الأسطورة البريتونية، مع الينبوع السحري، وغابة الأساطير. أما كيف يصل كالوجرينانت، الذي يظن بلا ريب أنه انطلق من الجزيرة البريطانية من بلاط الملك آرتوس، الى اليابسة (بريتاني)، فذلك مالايجري الإفصاح عنه، إذ-لانسمع شيئاً عن عبور البحر، والحال كذلك فيما بعد، عند إيفان (البيت٧٦٠وما يليه)، الذي لاريب مطلقا في أنه ينطلق من كاردويل، في ويلز، والذي توصف رحلته على الطريق القويم في بروسيلياندا، مع ذلك، وصفا غير محدد البتة. وبصورة أسطورية تماماً ولايكاد كالوجرينانت يكتشف أين هو حتى يكون قد رأى أيضاً حصن الضيافة، وعلى جسره يقف سيد الحصن، وصقر الصيد على يده،-ويستقبله بسرور يتجاوز التعبير عن التأهب للقِرى تجاوزاً بعيداً، ويؤكد لنا، مرة أخرى، ان المسألة كانت تدور آنفاحول"طريق قويم"ويقول لي الآن على الفور أكثر من مائة مرة دفعة واحدة، تبارك الطريق الذي أقبلتَ عليه الى هنا.ثم يتم الاستقبال اللاحق بموجب مراسيم الفروسية التي يبدو أن أشكالها المبهرجة محددة منذ عهد بعيد، فالمضيف يهيب بخدمه أن يجتمعوا ،عن طريق ثلاث ضربات على اللوح النحاسي، ويستاق القوم جواد

القادم، وتظهر عذراء-جميلة هي ابنة سيد الحصن ومهمتها تجريد الضيف من عتاده، وأن تسدل عليه بدلاً منه إزارا مريحاً وأنيقاً،وأن تزجي الوقت معه عندئذ، وهي معه وحدهـا في حديقة جميلة، بطريقة تبعث على السرور بصحبتها، إلى أن تكون وجبة العشاء جاهزة، وبعد هذه الوجبة يروي سيد الحصن لضيفه أنه يؤوي منذ عهد بعيد جداً فرساناً مسافرين يضربون في الأرض بحثاً عن المغامرات، ويدعوه دعوة ملحة الى زيارة حصنه من جديد في طريق العودة، غير أن من الغريب أنه لايقول شيئاً عن مغامرة الينبوع، على الرغم من أنه يعرفها، وعلى الرغم من أنه يعرف أن الأخطار التي تنتظر ضيفه هناك سوف تمنع العودة المزمعة، كما تفيد كل الظواهر، ولكن هذا يبدو أنه على مايرام تماماً، وعلى الأقل فهو لاينال بحال من الأحوال من الثناء الذي يزجيه كالوجرينانت، وكذلك إيفان فيما بعد، على كرم الضيافة، وشهامة الفروسية عند مضيفهما، وعلى هذا يستأنف كالوجرينانت في الصباح رحيله راكباً ويطّلع أول ما يّطلع، من الوغد الذي يشبه شبح الغابة، على شيء من الينبوع السحري، والحق أن الوغد لايعرف المغامرة- اذ انه ليس بالفارس- ولكنه يعرف الخصائص العجائبية للينبوع، ولايخفي معرفته.

وبصورة ماثلة للعيان تماماً نجد أنفسنا في وسط أسطورة سحرية، فالطريق القويم عبر الغابة الشائكة، والقصر الذي كأنه ينبت من تحت الأرض، وأسلوب الاستقبال، والآنسة الجميلة، والصمت الغريب لسيد الحصن،وشبح الغابة والينبوع السحري، هذا كله، ينتمي إلى جو الأسطورة، على أن البيانات الزمنية، أيضاً ليست بأقل أسطورية من المكانية، فقد ظل كالوجرينانت ساكتاً عن مغامرته سبع سنين، والسبعة عدد أسطوري، وكذلك تضفي السنوات السبع على مستهل أنشودة رولاند قليلاًمن الجو الأسطوري حيثما ظهرت، فقد أنفق الأمبراطور كارل سبعة اعوام(بلياليها) في أسبانيا، ولكنها سبعة أعوام كاملة حقاً في أنشودة رولاند، وهي(كاملة) لأنها أفادت الأمبراطور في اخضاع البلاد كلها حتى البحر، وفي غزو كل حصونها ومدنها، باستثناء سرقسطة ويبدو أنه لم يحدث شيء في السنوات الممتدة بين مغامرة كالوجرينانت عند الينبوع وقصته، وعلى الأقل فنحن لانعرف شيئاً من هذا القبيل، وحين يتأهب ايفان لخوض المغامرة ذاتها يجد كل شيء مازال على الصورة التي وصفها كالوجرينانت: سيد الحصن،وآنسة الحصن،

والثيران مع راعيها العملاق الدميم بصورة مريعة، والينبوع السحري، والفارس الذي يدافع عنه، مامن شيء تغير، وقد انصرمت السنون السبع بغير أثر، وكل شيء كما كان، على النحو المألوف حدوثه في الأسطورة. إنه منظر طبيعي مسحور بصورة أسطورية، ونحن محفوفون بالسر، وهو يهمس إلينا، ويحوم حوالينا، مُوَشْوِشاً، وكل القصور الكثيرة، والحصون، والمنازلات والمغامرات في روايات البلاط ولاسيما البريتونية إنما هي أرض الأساطير، لأنها تظهر أمامنا في كل مرة وكأنها نبتت من تحت الأرض، أما علاقتها الجغرافية بالأرض المعروفة، وأسسها السوسيولوجية، والاقتصادية فتظل دونما ضوء يلقى عليها، بل ان دلالتها الأخلاقية والرمزية لايوصل إليها ببعض اليقين الأ فيما ندر، فهل تنطوي المغامرة عند الينبوع السحري على أي معنى خفي؟ الظاهر أنها تنتمي إلى تلك المغامرات التي يترتب على الفرسان التابعين لبلاط آرتوس، خوضها، ومع ذلك فما من مكان يتم فيه تقديم تبرير أخلاقي لمشروعية القتال ضد فارس الينبوع السحري، وفي حكايات أخرى من روايات البلاط، يمكن في بعض الاحيان التعرف على موضوعات رمزية وأسطورية ودينية، ومنها الرحلة الى العالم السفلي في(لانسلوت) وموضوع التحرير والخلاص مطلقا في مواضع كثيرة جداً، وقبل كل شيء موضوع الرحمة المسيحية، في أسطورة الحجر العجيب، ولكن المعاني لاتكاد تتحدد أبداً تحديداً دقيقاً، وما زالت لاتتحدد على الأقل في روايات البلاط الحقيقية. وقد أخذت رواية البلاط، ما هو حافل بالأسرار، والنابت من تحت الأرض،-والمستخفية جذوره، والمستعصي على التفسير العقلاني، عن الأسطورة الشعبية البريتونية(المنسوبة الى بريتاني) التي تقبلتها وسخرتها في تكوين مثال الفروسية.

وقد أثبت موضوع بريتاني كما يبدو أنه الوسيلة الأكثر ملاءمةً لتطور هذا المثال بل هو أكثر ملاءمة بعد حتى من المواد القديمة التي كانت تحظى بالقبول في الوقت ذاته، ثم مالبثت أن تراجعت من جديد.

على أن التصوير الذاتي للفروسية الإقطاعية في أشكال حياتها وتصوراتها المثالية ، انما هو المقصد الحقيقي لرواية البلاط، وكذلك يجري تصوير أشكال الحياة الظاهرية

بصورة متمهلة، وعند أمثال هذه المناسبات يترك التصوير الابتعاد الضبابي الخاص بالأسطورة ليقدم صوراً من الحاضر الخالص للأخلاق المعاصرة.

وهناك حكايات أخرى من رواية البلاط تقدم أمثال هذه الصورة ملونة إلى حدٍ أبعد كثيراً وأكثر تفصيلاً من موضعنا، ولكن الجوهري في طابعها الواقعي يمكن ملاحظته منها أيضاً، فسيد الحصن، مع صقر الصيد والخدم الذي يستدعون بالضربات على اللوحة النحاسية، وآنسة الحصن الجميلة التي تخلع عنه عتاده، وتُلْبسه أزاراً مريحاً، وتسليه بأعذب طريقة حتى ساعة العشاء، كل هذه صور منمقة لأخلاقية محددة بإحكام، وتوشك أن تكون طقساً يكشف عن مجتمع البلاط في إطار أسلوب للحياة حسن الصياغة، ويعد الإطار محكماً وعازلاً، ومميزاً حيال أشكال الحياة لدى الطبقات الاخرى بالقدر الذي يكون عليه الأمر في أنشودة المغامرة(chansons de geste) ولكنها أكثر منها إلى حدٍ بعيد تربية عالية وأكثر منها أناقةً إلى حدٍ بعيد :والنساء يلعبن فيها دوراً هاماً، وقد تطورت الرفاهية النبيلة لحياة الأنس في شريحة ثقافية معينة، والحق أنها اتخذت طابعاً سوف يظل عهداً طويلاً من السمات المميزة الأكثر خصوصية للذوق الفرنسي:ألا وهو الطابع المنمق الذي يكاد يكون مفرطاً بعض الإفراط في التفصيل والإحكام . لإن مشهد آنسة القصر، وكيف تظهر، وكيف ينظر اليها، والتجريد من السلاح والتسلية على المرج-على الرغم من أن المسألة هنا تتعلق بمثال مكتمل الصياغة بعض الشيء، يقدم بما فيه الكفاية الانطباع الخاص بالمجون المنمق المستعذب والرائق، والمضحك، والناضر، والبسيط الأنيق، الذي يعد كريستيان أستاذاً فيه بالذات. على أن الصور الأسلوبية من هذا النمط توجد في الفرنسية منذ وقت مبكر جداً-في أغاني اللوحة(chansans ans de taile)وحتى في أنشودة رولاند، في الفقرة الخاصة بمرجريت فون سيفيلا(البيت ٩٥٥وما يليه)، ولكن ثقافة البلاط هي أول من وصل بصياغتها الى الكمال، وبصورة خاصة يكمن السحر العظيم عند كريستيان، في القسم الأكبر منه، في موهبته، في تطوير هذا الإيقاع بأكثر الأشكال تعدداً، وإنما يتجلى هذا الأسلوب برونقه الكامل حيثما تعلق الأمر بمسرحية غرامية حقيقية، وفي ثنايا مشاهدة هذه المسرحية يوجد عندئذ استدلال قائم على المعارضة، حول الشعور، ظاهِرَهُ السذاجة، ولكنه يتسم مع ذلك بذروة السحر

الفني، وأشهر الأمثلة، يوجد في بداية قصيدة(كليجيه) [1] حيث يصور الحب المنبعث بين الكسندر وسور دامور، مع الوَجَل الابتدائي المتمثل في الاستخفاء المتبادل، وانفجار الشعور في نهاية المطاف، في سلسلة من المشاهد الساحرة، وضروب الحوار التحليلي مع النفس، على أن المنمق والساحر في هذا الأسلوب الذي يتمثل سحره في النضارة، وَخَطَرُه فيما هو مستصغر، ومُتَماجنٍ وبارد على نحو سخيف،قلما يوجد بمثل هذا النقاء في الأدب القديم، إذ إنه من-مبتدعات العصر الوسيط الفرنسي، ثم إن هذا الأسلوب لايعد آخر الأمر مقتصراً على حكايات الحب بحال من الأحوال، وذلك أن الصورة الإجمالية لما يمثل الحياة في المجتمع الاقطاعي تجري على النمط ذاته، سواء عند كريستيان، أم فيما بعد ذلك من رواية المغامرة والأقاصيص الشعرية القصيرة، وذلك في القرن الثاني عشر وحتى في القرن الثالث عشر، فالمجتمع الفروسي يستعرض ذاته في أبيات مرسومة بريشة مرهفة ورائقة كالماء، وثمة آلاف من المشاهد والصور الصغيرة تصف لنا عاداته ونظريته وايقاع علاقاته الاجتماعية، وان كثيراً من البهاء، والتوابل الواقعية، والإرهاف السيكولوجي، وكثيراً من الفكاهة أيضاً، ليستكن في هذه الصور، إنه عالم أكثر الى حد بعيد جداً، غنىً، وحُفولاً بالتبدل، وامتلاءً، من أغاني المغامرة، على الرغم من أنه عالم طبقة واحدة فحسب أيضاً، وفي بعض الأحيان يبدو كريستيان وكأنه يخترق حتى هذه المحدودية الطبقية، كما هو شأنه في قاعة عمل العذارى الثلاثمائة في(chastel de pesme avanture) ايفان ٥١٠٧ وما يليه).

او في تصوير تلك المدينة الغنية التي يحاول مواطنوها الاغارة على القصر الذي يوجد فيه جوفان (بيرسيفال، ٥٧١٠ومايليه)-ولكن مثل هذه الحكايات، ليست بلاريب إلامسرحاً ملوناً لحياة الفروسية، وتقدم واقعية البلاط صور حياة جد غنية، ومفعمة بالمنكهات، لطبقة واحدة، أو شريحة تتميز عن الشرائح الأخرى لأولئك الذين يشاركونها، في الحياة، وتظهرها من حين إلى آخر في مظهر هزلي أومشوه، بحيث يظل الفصل الطبقي بين المهم، والفائق الأهمية، والسامي، من جهة وبين المنحط الشائه-

---

[1] cligés قصيدة لكريستيان دوتروا من القرن الثاني عشر . وكليجيه ابن الاسكندر، ابن أحد أباطرة القسطنطينية «المترجم»

الهزلي، من جهة أخرى، مُحافَظاً عليه من حيث المضمون بصورة صارمة كل الصرامة، أما المجال الأول فلا تدخله إلاّ الطبقة الاقطاعيةو أما الفصل الحقيقي بين الأساليب فلايستطيع المرء أن يتحدث عنه البتة مادامت رواية البلاط لاتعرف أسلوباً رفيعاً "اي" فرقاً في الدرجة في مستوى صيغة التعبير، فالبيت الثمانيّ المقاطع،المريح، الرشيق، والمرن، ذو القوافي، يتلاءم مع كل موضوع،ومع كل مستوى من الارتفاع في الشعور أو في الفكرة دونما جهد ولقد كان في وسعه أيضاً، فيما عدا ذلك، أن يفيد من أجل أكثر الأغراض تبايناً، أن يفيد في النوادر مثلما يفيد في حكايات القديسين، وحيثما يتناول أشياء جدية جداً، أو مفزعة فهو يتمتع بالقياس الى شعورنا على الأقل، بشيء من البراءة الساذجة،-وبشيء من الطفولية يسهل جداً أن تحدثا آثارهما. وفي الحقيقة فإن ثمة جرأة طفولية تكمن في النضارة الحسية وتسعى الى التمكن من حياة بالغة الغنى في تباينها بلغة أدبية ماتزال شديدة الفتوة، قلما تُثْقِلُها النظرية، ولما تتحرر بعد من التعدد في اللهجات، أما مشكلة مستويات الارتفاع في الأسلوب فلا تبلغ الوعي إلاّ في اللغات العامية بعد ذلك بعهد بعيد،منذ دانتي فحسب.

وثمة محدودية أشد من المحدودية الطبقية بعدُ تنجم لواقعية رواية البلاط من جوها الأسطوري، ويترتب عليها أن كل الصور الملونة والحية من الواقع المعاصر تبدو وكأنها تنبت من تحت الأرض، أي من أرض الأساطير ، بحيث تفتقر كما قلنا الى كل أساس من الواقع السياسي، ولايتم أبداً إلقاء الضوء على الأحوال الجغرافية والاقتصادية والاجتماعية التي تقوم عليها، وهي تترعرع مباشرة من أساطير ومغامرات، فقاعة العمل الواقعية الى حد مذهل في إيفان، والتي ذكرتها من قبل، والتي يجري الحديث فيها حتى عن شروط العمل والأجر النقدي، لم تنشأ عن طريق أوضاع اقتصادية ملموسة مثلا بل عن طريق أن الملك الشاب لجزيرة العذارى، الذي سقط في أيدي أخوين من خبثاء العفاريت يفتدي نفسه منهما بوعد بتقديم ثلاثين من عذاراه في كل عام للعمل في السخرة، ويعد جو الأسطورة هو المناخ الحيوي الحقيقي لرواية البلاط الذي يهدف الى التعبير لاعن صور الحياة الظاهرة فحسب، بل يعبر أيضاً، وقبل كل شيء عن التصورات المثالية

للمجتمع الإقطاعي في أواخر القرن الثاني عشر، وبذلك نصل إلى نواة جوهرها بمقدار ما تعد هذه مهمة بالقياس الى تاريخ الصياغة الأدبية للواقعي.

وذلك أن كالوجرينانت يخرج راكباً بدون مهمة، وبغير وظيفة، وهو يبحث عن المغامرات، أي المواجهات الخطرة التي يستطيع أن يختبر نفسه بها، ومثل هذه الأشياء لاوجود لها في أنشودة المغامرة. فالفرسان الذي يخرجون هناك راكبين لهم وظيفة، وهم يتبوأون مكاناً في سياق سياسي، تاريخي،والحق أن هذا السياق مبسط ومشوه الى حد أسطوري، ولكنه يحافظ على بقائه بمقدار مايتقلد الشخوص الذين يتحركون ضمن الحدث، وظيفة في العالم الواقعي، وهي الدفاع عن مملكة شارلمان ضد الكفار واخضاع الكفار، وادخالهم في الدين، ونحو ذلك.ومثل هذه الأغراض السياسية التاريخية هي التي تخدمها أخلاق الطبقة الإقطاعية، وهي كذلك أخلاق المحاربين التي يعتنقها الفرسان، أما كالوجرينانت فليس له في مقابل ذلك شيء من الرسالة، ولا أي من الفرسان الآخرين في بلاط آرتوس، فالأخلاق الاقطاعية ماعادت تخدم وظيفة سياسية ولاواقعاً عملياً على الاطلاق إذ باتت مطلقة، وليس لها من هدف آخر سوى تحقيق الذات، وبذلك تتغير تغيراً كاملاً، بل إن الكلمة التي ترد من أجل ذلك في أنشودة رولاند أكثر ما يكون الورود وبأشد المعاني عموماً، وهي الولاء الاقطاعي(vasselage)تبدو وكأنما تخطاها الزمن شيئاً فشيئاً، ويستعملها كريستيان في اريك ثلاث مرات أخرى، ويجدها المرء في (كليجيه) وفي (لانسلوت)، في موضع واحد من كل منها، ثم لاتوجد بعد ذلك على الإطلاق، أما الكلمة الجديدة التي يفضلها فهي (الكياسة corteisie) وهي كلمة يقدم تاريخها الهام والطويل أكمل التأويلات للتصور المثالي الانساني-الطبقي في أوربا، أما في انشودة رولاند فما تزال هذه الكلمة غير موجودة إلا أن-صفة(curteis) تظهر ثلاث مرات، منها مرتان لأوليفييه، مرتبطتان بـ(Lipoz et cur tris) والظاهر للعيان أن كلمة (corteisie) لم تصل الى معناها التركيبي، الإ في ثقافة البلاط التي تحمل اسمها من جراء ذلك،كما هو ظاهر، أما المضامين المعبر عنها فيها، والمتغيرة تغيراً شديداً جداً والمصعّدة في مقابل أنشودة المغامرة-من تهذيب قواعد القتال وأخلاقية التعامل في البلاط وخدمة النساء- فتهدف جميعاً الى مثال شخصي ومطلق، مطلق سواء بالنظر إلى الكمال المثالي،

أم بالنظر الى التجرد عن الغرض من الناحية الدنيوية-العملية. على أن ماهو شخصي في فضائل البلاط ليس هبة طبيعية ببساطة، ولاهو أيضاً بالمكتسب بطريق الميلاد ببساطة، بحيث كان الوضع العملي المتاح من جراء الولادة، ضمن الطبقة يطرح مطاليب عملية محددة كانت تلك الفضائل تتطور فيها في الاحوال العادية بصورة تلقائية، بل كان هناك بالأحرى حاجة الى زرعها خارج الميلاد، بل خارج التربية أيضاً، والى الاختبار الدائم الذي يجب تجديده بصورة طوعية، وبلا هوادة، لإثباتها، ووسيلة الاختبار والاثبات إنما هي المغامرة (aventure)وهي صور فائقة الخصوصية والغرابة من صور الحدث الذي كانت ثقافة البلاط تصوغه بصورة كاملة، ولاريب أنه يوجد منذ عهد طويل قبل ذلك التصوير الغنيّ بالخيال، للعجائب والأخطار التي تنتظر ذلك الذي سيضرب في الأرض متخطياً حدود العالم المعروف الى أصقاع نائية لم يسبر غورها، وليس أقل من ذلك التصورات الغنية بالخيال وأقاصيص الأخطار الحافلة بالأسرار التي تهدد البشر حتى ضمن العالم المعروف جغرافياً من جراء فعل الآلهة، والأشباح، والشياطين والقوى الأخرى العليمة بالسحر، وهناك أيضاً، قبل ثقافة البلاط بزمن طويل،- البطل الذي لايهاب، والذي يتغلب بالقوة والفضيلة، والحيلة، والمعونة الربانية على أمثال هذه الأخطار ويخلص الآخرين منها، أما نظرة طبقة بأسرها توجد في ازدهار معاصر كامل، الى وجود مثل هذه الأخطار على أنها مهنتها الحقيقية والمستأثرة بها في التصور المثالي-واستقبال هذه الأخطار من قبل أشد روايات الأساطير تبايناً ولاسيما البريتونية، وغيرها أيضاً، من أجل انشاء عالم عجائبي فروسي معد لذلك على وجه الخصوص تواجه الفارسَ فيه اللقاءاتُ الخيالية والأخطار، كما يحدث في شريط العرض-فإن هذا الترتيب للحدث من المبتدعات الجديدة لرواية البلاط، وعلى الرغم من أن المواجهات الحافلة بالأخطار، والمسماة بالمغامرات، لاتتمتع على الإطلاق بأساس قائم على المعاناة، على الرغم من أنها لايمكن أن تُسْلَك في نظام سياسي قائم أو ممكن التصور من الوجهة العملية، وعلى الرغم من أنها تظهر في الغالب بغير سياق عقلاني، وبطريق التسلسل، في سلاسل طويلة، بعضها وراء بعض، فانه لايجوز للمرء أن يغريه المعنى الحديث لكلمة المغامرة بأن ينظر إليها على أنها محض (مصادفة): فالمقلقل المتفكك والسطحي، والذي لانظام فيه، أو، كما قال زيمل ذات مرة، الواقع خارج المعنى الحقيقي للوجود، وهو مايربط المرء بينه

وبين كلمة المغـامرة في العصر الحـاضر، ليس هـو المقصـود في روايـة البـلاط، بـل يعـد الاختبار عن طريق المغامرة المعنى الحقيقي لحياة الفروسية المثاليـة، أمـا أن أكثر الأشياء أصالة في الإنسان الفارس يثبت عن طريق المغامرة فذلك ماحاول أن يكشـف عنـه لجلـة (Lais der Marie de France) قبل بضع سنوات،ي.ايبرفـاين (في تفسـير الحيـاة في العصـر الوسيط، بون وكولونيا، ١٩٣٣،ص ٢٧وما يليها)، ويمكن إثباته في رواية البلاط أيضاً، وذلك أن كالوجرينانت يبحث عن الطريق القويم ويجد، كمـا قررنـا آنفـاً، أنـه الطريـق الصحيح إلى المغامرة: وهذا البحث عن الطريق القويم، والعثور عليه يكشف عن أنه أحد المختارين، أي احد الفرسان ذوي الأصالة على مأدبة آرتوس، وهو يستقبل بحكم كونـه فارساً أصيلاً أهلاً للمغامرة من قبل صديقه المضيف الذي يعد هو ذاته فارسـاً، بالسـرور والتمنيات المباركة، علـى الطريـق القويـم الـذي تم العثـور عليـه، والمضيـف، والضيـف، كلاهما ينتمي إلى مجتمع منظم يتم القبول فيه عن طريق طقوس خاصة بالاختيار، ويلتزم أعضاؤه بالمعونة المتبادلة.ويبدو أن المهنة الحقيقية للمضيف، وأن المعنى الوحيد لمسكنه في هذا الموضع تقديم صداقة الضيافة الفروسية الى الفرسان الباحثين عـن المغـامرات، ولكـن العـون الـذي يقدمـه الى الضيـف، ينطـوي علـى السـر بحكـم السـكوت عمـا ينتظـر كالوجرينانت، والظاهر أن السر من واجباته الخاصة بالفروسية، وذلك على النقيض تماما من الوغد الذي لايسكت عن شيء يعرفه، وما يعرفه إنما هـو الظـروف الماديـة الخاصـة بالمغـامرة. أمـا ماهيـة "المغـامرة"فـلا يعرفهـا، لأن أخلاقيـة الفروسـية غريبـة عنـه، واذاً فكالوجرينانت فارس أصيل، منتقى، ولكن هنـاك درجـات كثيرة للاصطفـاء، ومـا هـو بالقـادر علـى النجـاح في المغـامرة، بـل إيفـان وحـده، وفي بعـض الأحيـان يجـري في (لانسيلوت) وفي (برسيفال) توكيـد علـى درجـات الاصطفـاء، والاختيـار الخصوصـي لمغامرة خصوصية، أشد وأقوى بعد منه في ايفان، ومع ذلك فمن الممكـن التعـرُّف علـى الموضـوع حيثمـا يظهـر أدب البـلاط، وبذلـك تحتـل سلسـلة المغـامرات منزلــة اختبـار الاصطفاء المحدد للمصير بطريق التـدرُّج وهـي تتحـول بهـذه الطريقـة الى أسـاس نظريـة للكمال الشخصي عن طريق تطور يمليه القدر، وهي نظريـة اخـترقت فيمـا بعـد الحـدود الثابتة لثقافة البلاط،-وبالطبع فإنه لايجوز للمرء أن ينسى أن حركة أخرى عبرت بصورة متزامنة مع ثقافة البلاط عن ظاهرات اختيار الاصطفاء بطريق التدريج، وعن نظرية الحب

أيضاً بصرامة ووضوح أكبر الى حد بعيد، ألا وهي الحركة الصوفية الفيكتورينية، والبنيدكتيّة، و لم تكن ذات ارتباط طبقي، ولم تكن في حاجة إلى المغامرة.

أما عالم الاختبار الفروسي فهو عالم المغامرات، وهو لايتضمن سلسلة لاتكاد تنقطع من المغامرات فحسب، بل لايتضمن أيضاً، وقبل كل شيء، شيئاً آخر سوى ما ينتمي إلى المغامرة، ولايصادف فيها شيء لايكون مسرحاً أو تمهيداً، لشيء من هذا القبيل. إنه عالم يجري انشاؤه وتحضيره على وجه الخصوص لاختبار الفارس.

ومشهد انطلاق كالوجرينانت يكشف عن هذا بكل الوضوح، فهو يمضي النهار كله راكباً،ولايلقي شيئاً سوى القصر الجاهز لاستقباله، أما كل الشروط والظروف العملية التي يمكن لها أن تتيح وجود مثل هذا القصر في عزلة كاملة، وتجعله قابلاً للتوفيق مع الخبرة المعتادة، فلا يقال عنها شيء، ومثل هذا الاضفاء للمثالية ينأى بعيداً عن محاكاة الواقعي، وفي رواية البلاط يتم السكوت عما هو وظيفي وواقعي من الوجهة التاريخية، في الطبقة، والحق أنه يمكن أن يستخلص من هذا الأدب فيض من التفاصيل المتصلة بتاريخ الحضارة، حول أخلاقية التعامل، وحول نمط الحياة الظاهري مطلقاً، ولكن لايمكن استخلاص نظرة متعمقة إلى الواقع الزمني حتى لطبقة الفرسان وحدها، وحيثما يصف الواقع فهو يصف السطح الخارجي الملون فحسب، وحيثما لايكون سطحياً تكون له موضوعات ومقاصد أخرى، سوى واقع العصر، وهو يتضمن مع ذلك أخلاقية طبقة، وهي أخلاقية تدعي الحق في الانطباق على العالم الدنيوي الواقعي بهذا الاعتبار، وقد ظفرت به أيضاً، ذلك لأنها تتمتع بسحر عظيم يقوم، إذا صحت رؤيتي على خصلتين، تميزانها، فهي مطلقة، تتعالى على كل احتكاك أرضي، وهي تمنح من يخضع لها الشعور بالانتماء إلى مجتمع من الصفوة، إلى وسط تضامني معزول عن جمهور البشر بحدود (وهذا التعبير يرجع إلى المستشرق هلموت ريتر)، ومن أجل ذلك اكتسبت الأخلاق الاقطاعية أي التصور المثالي للفارس الكامل، أثراً بالغ الضخامة، وطويل العمر جداً، وظلت التصورات الناشئة معه، عن الشجاعة، والشرف والولاء، والاحترام المتبادل، والأخلاق النبيلة، وخدمة النساء، تفتن أناساً من حقب حضارية متغيرة كل التغيّر، وقد تبنت طبقات ارتقت فيمابعد من أصل مدني وبورجوازي هذا المثال، على الرغم من أنه ليس ثابتاً وحَضَرّياً فحسب، بل فارغاً كل الفراغ من الواقع، وبمجرد تجاوزه لأخلاق التعامل

المجردة وتعلقه بشؤون الدنيا العملية يغدو غير كاف ويحتاج الى تكملة تكون على تناقض هـو في الذروة من الإزعاج له هو ذاته، ولكنه كـان ينسجم، بحكـم كونـه مثـالاً، مـع أي وضـع كان، وذلك على وجه الدقة بسبب بعده المفرط عن الواقع، وذلك علـى الأقـل مـادام يوجـد هناك طبقات مهيمنة على الإطلاق، وهكذا تخطى عمر المثـال الفروسي كـل الكـوارث الـتي أصابت الإقطاعية على مر القرون، بل تخطى عمره حتى دون كيخوته، سرفانتس الذي فسّـر المشكلة بأكمل الطرق . فالخروج الأول لدون كيخوته مع الوصول عند المساء الى الحانة الـتي يحسبها حصناً، يعدّ محاكاة ساخرة كاملة لخـروج كالوجرينـانت، وذلـك بـأن دون كيخوتـة لايصطدم بعالم معدّ خصيصاً للاختبار الفروسي، بل بعالم واقعي يومـي،لاعلـى التعيـين، وقـد أوضح سرفانتس، منذ بداية عمله، عن طريق الوصف الدقيق لظروف حياة بطله، أيـن تكمـن جذور اضطراب دون كيخوته، فهو ضحية طبقة اجتماعية ينتمي فيها إلى طبقة لاوظيفة لها، فهو ينتمي إلى هذه الطبقة، ولايستطيع أن يتحرر منها ولكنه لايملك، بحكم كونـه مجـرد تـابع لطبقة، بدون ثروة، وبدون صلات عليا، شيئاً من عمل أو وظيفة، وهو يشعر أن حياته تضيع هدراً، وكأنه مشلول، وما كان في وسع روايات الفروسية أن تحدث أثـراً يتسـم بهـذا القـدر من اثارة الاضطراب إلا عند انسان مثله لايكاد يعيش سوى حياة الفلاح، ولكنه يتمتع بثقافة ولايستطيع، ولايجوز له، أن يعمل مثل ذلـك الفـلاح، فخروجـه إنمـا هـو الهـرب مـن ظـرف لايطاق، وقد طال احتماله إلى حد أبعد كثيراً مما ينبغي، وهو يريد أن يفتعل الوظيفـة الملائمـة لطبقته، ومن البدهي أن الوضع في فرنسا قبل ثلاثـة قـرون ونصـف مختلـف كـل الاختـلاف، فالفروسـية الإقطاعيـة مـازالت تتمتـع بأهميـة حاسمـة في الجهـاز العسـكري، ومـازال تطـور بورجوازية المدن-والحكم المطلق المنظـم تنظيمـاً مركزيـاً، في بداياتـه الأولى. ولكـن لـو كـان كالوجرينانت قد خرج حقاً، على نحو مايصف، لواجهته منذ تلك الأيام، أشياء مختلفـة كـل الاختلاف عن تلك التي يرويها، ففي الحرب الصليبية الثانية أو الثالثة، في عالم هنري الثاني أو لويس السابع، أو فيليب أوجست، كانت الأمور تجري على نحو مختلـف تمامـاً عمـا كـان في رواية البلاط، فهذه ليست بالواقع المصوغ صياغة أدبية، بل هـي هـرب الى الأسـطورة، ففـي البداية الأولى، في الازدهار الكامل لثقافتها، وضعت هذه الطبقة السائدة لنفسها أخلاقاً ومثالاً كان يحجب وظيفتها الحقيقيـة، ويصـف حياتهـا الخاصـة خـارج التـاريخ، وصفـاً مجـرداً عـن الغرض، وفي صورة بنية جمالية مطلقـة ولاريـب أن هنـاك تفسـيراً لمثـل هـذه الظـاهرة الغريبـة

يكمن في المخيلة المنبثقة وفي العنفوان المتوثب الى الأعالي، من الواقع الى المطلق، في هذا القـرن العظيم، غير أنه أكثر عموماً من أن يكون كافياً، طالما أن ملحمة البلاط لاتعرض أيضاً أخلاقاً منمقة، وطقوساً قائمة على الأبهة، وثمة تكهن قريب بأن الأزمة الطويلة للوظيفـة عنـد الطبقـة الاقطاعية باتت ملموسة منذ تلك الأيـام-أي منـذ عصـر ازدهـار أدب البـلاط، وربمـا احـس كريستيان دي تروا، الذي عاش اولا في شمبانيا، حيث اكتسبت المعارض التجاريـة في عصـره بالذات أهمية أوربية رائدة، وفيما بعد في الفلاندر التي وصل أهلوها قبـل أي مكـان آخـر في شمال الألب، الى الأهمية الاقتصاديـة والسياسية، أن الطبقـة الاقطاعيـة ماعـادت هـي الطبقـة الوحيدة السائدة، وقد مارس الاشعاع الواسع والطويـل الأمـد لروايـة البـلاط الفروسـية علـى الواقعيـة الأدبيـة تأثـيراً هامـاً، بـل كـان في الحقيقـة تأثـيراً تقييديـاً،حتـى قبـل أن تغـدو نظريـة المستويات المختلفة للأسلوب الرفيع ذات فعالية في الاتجاه التقييدي ذاتـه، وقـد اتحـد كلاهمـا آخر الأمر في التصور الخاص بالأسلوب الرفيع الذي اكتمل تكوينه شيئاً فشيئاً خـلال عصـر النهضة وسيترتب علينا أن نعود الى ذلك في فقرة لاحقة، أمـا هنـا فلـن يـرد الحديـث إلاّ عـن المؤثرات المعوّقة للتناول الكامل للواقع المفترض، والتي تعد سمة مميزة للمثـل الأعلـى للفروسـية، على أن المسألة لاتتعلق بعدُ في هذا الصدد، كمـا ذكـر مـن قبـل، بالجانب الأسلوبي بـالمعنى الأضيـق، اذ أن ملحمـة البـلاط لم تكـن قـد أبدعـت بعـدُ أسـلوباً رفيعـاً للغـة الأدبيـة، بـل لم تستمر،على النقيـض مـن ذلـك، عنـاصر السـامي الـتي كـانت تكمـن في قـالب الجمـل المردفة(parataktisch) الخاص بالملحمة البطولية، أما أسلوبها فأقرب الى أن يكون سردياً مريحـاً منه الى أن يكون رفيعاً، وهو قابل للاستعمال من أجل أي مضمون، أمـا الميـول الطارئـة بعـد ذلك فحسب، الى فصل لغوي بين الأساليب، فتعود بصورة مطلقة الى تأثير العصر القديم، لا الى تأثير الفروسية والبلاط، وأشد من ذلك ضروب التقييد الخاصة بالمضمون.

إنها طبقة النوع: فالبشر المتصلون بالفروسية والبلاط هـم وحدهـم الجديـرون بالمغـامرة، واذاً فهم وحدهم الذين يمكن أن ينتابهم شيء جدي له شأنه، ومَنْ لم ينتمِ الى هذه الطبقة فلا يمكن أن يظهر الا في صورة مظهر، وذلك في الغالب في دور هزلي أو تشويهي أو باعث على الازدراء، وهذا الوضع لايظهر بهذه الصورة اللافتة للنظر مثلما يظهر هنا، لا في العصر القديم ولافي الملحمة البطولية القديمـة في العصـر الوسـيط، حيـث تتعلـق المسـألة بانجاز واع، وتربيـة رفيعة، ضمن شعور جمعي بالتضامن الطبقي، وقـد ظهـرت في الحقيقـة في العصـر التـالي، وفي

أجل جد قريب، ميول جنحت الى تأسيس شعور التضامن الجمعي، لاعلى النسب بل على ماهو شخصي، أي على النهج النبيل، والأخلاق النبيلة ، ومن بوادر ذلك مايوجد حتى في أهم أعمال ملاحم البلاط ذاتها، التي تقدم صورة بالغة الحدة مؤسسة على الاصطفاء والصياغة الشخصيين للانسان الفروسي، وفيما بعد، حين تبنت الطبقات الثقافية ذات الأصل المدني ولاسيما في ايطاليا، المثال الخاص بالبلاط، وأعادت صياغته، تحول التصور للكائن النبيل بصورة مطردة القوة، الى تصور شخصي، بل طرح بهذا الاعتبار في مواجهة مفهوم النبالة المؤسَّس على النسب، طرحاً يتصل بالصراع المذهبي من وجوه عديدة، ولكنه لم يغدُ بذلك ترفعاً، فقد ظل يحتفظ دائما بسمة طبقة من النخبة، بل كان في بعض الأحيان يحتفظ على وجه الخصوص تماماً بسمة الرابطة السرية، وقد تداخلت في ذلك بواعث طبقية وصوفية وسياسية واجتماعية وتربوية، بأشد الطرق تعقيداً، ولكن زيادة الحدة لم تجلب معها قبل كل شيء، ولابحال من الأحوال اقتراباً من الواقع الأرضي، بل جاءت بالنقيض من ذلك، وهو أن تحوُّل ضروب الاحتكاك مع الواقع الدنيوي الى الخيال والتجرد عن الغرض كان مرتبطاً بصورة جزئية وعلى وجه الخصوص بزيادة حدة المثال الفروسي، وهذا الجانب الخيالي والمتجرد عن الغرض، كما نأمل ان نكون كشفنا عنه بما يكفي، والذي يكمن منذ البداية في المثال الخاص بالبلاط، يحدد علاقته بالواقع، وينتج عن ثقافة البلاط والتصور الفائق التأثير الى عهد طويل في اوربا، وهو ان النبيل، والعظيم، وذو الشأن ليس لديه شيء يلتمسه في الواقع المبتذل-وهي فكرة أكثر بعثا للرثاء، وأشد اجتذاباً للنفوس الى حد بعيد من الأشكال القديمة للإعراض عن الواقعي كما تطرحه الأخلاق الرواقية مثلاً، وبالطبع فهناك صورة قديمة للإعراض عن الواقعي، هي أشد جاذبية، وهي الأفلاطونية، وقد حاول الناس بأوجه عديدة أن يثبتوا أن التيارات الأفلاطونية كان لها إسهام في صياغة المثال الخاص بالبلاط، وفي العصر اللاحق تكامل مثال البلاط والأفلاطونية بصورة ممتازة- ولاريب أن(النديم الكامل) [1] للكونت كاستيجليوني من أشهر الأمثلة على ذلك، ولكن القالب الخصوصي للإعراض عن الواقعي الذي أبدع ثقافة البلاط مع إنشاء عالم يقوم على المظهر، للاختبار والإثبات الطبقي أو الشخصي- الطبقي، يعد بلا ريب، وبصورة مطلقة، بنية خصوصية، ومن العصر الوسيط في الحقيقة، على الرغم من البريق الأفلاطوني الذي يكتنفها.

---

[1] Castigliane : من ألمع كتب عصر النهضة الايطالي، يتناول خصائص النديم المثالي في حوار تشترك فيه ألمع شخصيات العصر

ويرتبط بهذا كله ارتباطاً وثيقاً الاختيار الخصوصي لموضوعات تتناول الملحمة الخاصة بالبلاط وهو اختيار ظل ردحاً طويلاً من الزمان يمارس تأثيراً حاسماً على الأدب الأوربي، وليس منها إلا اثنان ينظر اليهما على أنهما لائقان بفارس الأعمال المسلحة، والحب، وقد عبر أريوست الذي أنشأ من هذا العالم المظهري عالما من البريق المشرق، عن ذلك في أبياته الأولى بصورة كاملة.

للنساء، والفرسان، والجيش، والحب والمغامرات الجريئة، وضروب الكياسات، أغني:

Le donne , icavalier, l,arme, gli amori

Le cortesie , l, audaci imprese io canto..

ولايمكن أن يحدث على الإطلاق شيء آخر سوى الاعمال المسلحة، والحب في عالم البلاط ويتسم هذان كلاهما أيضاً بنوعية خاصة- فهما ليسا أحداثا أو أحاسيس يمكن مثلاً أن تستمر بصورة مؤقتة، بل هي مرتبطة على الدوام بشخص الفارس الكامل، وهي تنتمي الى تعريفه، بحيث لايمكن أن يكون لحظة بدون مغامرات مسلحة، ولالحظة بدون علاقة غرامية، ولوكان كذلك لخسر نفسه وما عاد فارساً، وتلك هي الانعطافة المرحة أو المحاكاة الساخرة مرة أخرى، وهما أريوست أو سرفانتس، اللذان يؤولّان هذه الصورة الخيالية من صور الحياة أوضح مايكون التأويل، أما الأعمال المسلحة فليس لديّ شيء أضيفه اليها، وسيفهم القارئ أنني أختار هذه الكلمة على غرار أريوست، وليس الحرب، لأن المسألة تتعلق بأفعال يتم القيام بها كيفما اتفق ولاتدخل في سياق له غرض من الوجهة السياسية. وأما الحب البلاطي الذي يعد أحد الموضوعات الأكثر تعرضا للتناول في تاريخ الأدب في العصر الوسيط، فلا أحتاج، كذلك، إلى أن أقول مايقتضيه مرادي، وفي البداية يجب التذكير بأن ما يسمى بالقالب الكلاسيكي الذي يتبادر الى ذهن المرء على التو حينما يتحدث عن الحب البلاطي، أي المحبوبة في صورة السيدة التي يخطب الفرسان ودها بالأفعال الجريئة، والخضوع الكامل، بل العبودي- ليست بحا ل من الأحوال الصورة الوحيدة، أو حتى الصورة الغالبة فحسب من صور الحب التي تظهر في عصر ازدهار الملحمة البلاطية. وليفكر المرء فحسب في تريستان وايزويت، وفي ايريك وإينايره، وفي الكسندر وسور دامور في برسيفال وبلا نشفلور، وفي أوكاسين ونيكوليت- فما من مثال بين هذه الأمثلة المستخرجة من بين أشهر أزواج العشاق يتلاءم كل التلاؤم مع النمط المعروف، وبعض هذه لايتلاءم البتة، وفي البداية تعرض الملاحم البلاطية بالفعل، فيضاً من أقاصيص الحب المتباينة كل التباين، والمحسوسة بدرجة فائقة والمشربة بالواقع، وهي تدع القارئ ينسى في بعض الأحيان الخياليَّ في العالم الذي تدور فيه

كل النسيان، و لم يكن النمط الذي يضفي الطابع الأفلاطوني-للسيدة التي لاسبيل الى الوصول اليها، وعبثاً يخطبها الخاطبون ، والتي تلهم البطل من بعيد، والذي يرجع أصله الى الشعر الغنائي البروفنسالي، والذي اكتمل في الأسلوب الجديد الايطالي، سائداً أول الأمر في الملاحم البلاطية. وكذلك تكشف في الحقيقة أوصاف الحالة الغرامية، وأحاديث العشاق، ووصف جمالهم وسوى ذلك مما يتصل بتأطير حكايات الحب، ولاسيما عند كريستيان، عن كثير من الفن الحسي، المنمّق، ولكنه لايكاد يتسم بعد بالمجون المفرط، اذ أن هذا يحتاج الى مستوى من مستويات ارتفاع الاسلوب مختلف تماما عما تقدمه الملاحم البطولية، ومازال الخيالي، واللاواقعي في أقاصيص الحب لايكاد يكمن فيها ذا١تها ، بل الأحرى انه يكمن في وظيفتها داخل مجمل بنيان القصائد وذلك أن الحب يعد منذ الرواية البلاطية، في كثير جداً من الأحيان، الباعث المباشر للأعمال البطولية، وقد كان هذا ذا موقع قريب جداً مع الافتقار الكامل الى البعث العملي للحركة في الحدث عن طريق سياق سياسي-تاريخي، فالحب يحدث أثره، من حيث كونه جزءاً جوهرياً وأساسياً من الكمال الفروسي، تعويضاً عن امكانات تحريضية أخرى مفتقدة هنا، وبذلك يكون قد تم تقديم الترتيب الخيالي للحدث الذي تحدث فيه أهم الأعمال بصورة رئيسية من أجل مرضاة سيدة، في خطوطه الأسياسية، وكذلك في الوقت نفسه إعلاء مكانة الحب الذي غدا بالغ الاهمية للأدب الأوربي، من حيث كونه موضوعاً شعرياً، وكان الأدب القديم لايعترف له في الأغلب إلا بمكان وسَطِيّ، اذ ليس له سيادة، لافي التراجيديا ولا في الملحمة الكبرى، من حيث كونه موضوعاً. وقد غدت مكانته المركزية في الثقافة البلاطية أنموذجية بالقياس الى الأسلوب الرفيع الآخذ بالتشكل تدريجياً في اللغات العامية الأوروبية. وغدا الحب موضوعاً من موضوعات الأسلوب الرفيع(كما يؤكد ذلك دانتي في رسالة البلاغة الشعبية(٢,٢) وكان في معظم الأحيان أهم موضوعاته، وكان يواكب ذلك عملية إعلاء للحب تؤدي الى التصوف أو الى المجون، وفي كلتا الحالتين تؤدي الى الابتعاد عن الواقع الملموس للعالم، وقد أسهم البروفنساليون والأسلوب الجديد الايطالي في إعلاء الحب اسهاماً حاسماً بدرجة أكبر من الملاحم البطولية، ومع ذلك فقد كان لهذه أيضاً نصيب هام في إعلاء شأن الحب، اذ أدخلت البطولي-الطبقي وصهرته معه .

وهكذا يظل من نتائج تأويلنا والاعتبارات المتصلة به، أن الثقافة البلاطية كانت ذات ضرورة حاسمة في تطور فن أدبي كان يتناول الواقع في اتساعه وعمقه الكاملين، ولاريب أن قوى أخرى كانت تعيش بعد في القرنين الثاني والثالث عشر وربما استطاعت أن تقدم الغذاء لمثل هذا التطور.

٧ – آدم وحواء

Di moi, muiller, que te querroit
Li mal Satan? que te voleit?
EVA : Il me parla de nostre honor.
280 ADAM : Ne creire ja le traïtor!
Il est traître, bien le sai.
EVA : Et tu coment?
ADAM : Car l'asaiai!
EVA : De ço que chalt me del veer?
Il te fera changer saver.
ADAM Nel fera pas, car nel crerai
De nule rien tant que l'asai.
Nel laisser mais venir sor toi
Car il est mult de pute foi.
Il volt traïr ja son seignor,
290 Et soi poser al des halzor.
Tel paltonier qui ço ad fait
Ne voil vers vus ait nul retrait.

Tunc serpens artificiose compositus ascendet juxta stipitem arboris vetite. Cui Eva propius adhibebit aurem, quasi ipsius asrultans consilium Dehinc accipiet Eva pomum, porriget Ade. Ipse vero nondum eum accipiet, et Eva dicet ei :

Manjue, Adam, ne sez que est;
Pernum ço bien que nus est prest.
ADAM : Est il tant bon?
EVA : Tu le saveras,
Nel poez saver sin gusteras.
ADAM : J'en duit!
EVA : Fai le!
ADAM : Nen frai pas.

ÈVE : *Tu le sauras; tu ne peux le savoir sans y goûter.*
ADAM : *J'en ai peur!*
ÈVE : *Fais-le!*
ADAM : *Non, je ne le ferai pas.*
ÈVE : *Tu hésites parce que tu es lâche.*
ADAM : *Alors je le prendrai.*
ÈVE : *Tiens, mange! Ainsi tu connaîtras le mal et le bien. J'en mangerai la première.*
ADAM : *Et moi ensuite.*
ÈVE : *Certainement.*
Ici Ève mangera une partie du fruit et dira à Adam :
J'en ai goûté. Dieu, quelle saveur! Jamais je n'ai senti une telle douceur, si grande est la saveur de cette pomme!
ADAM : *Quelle saveur?*
ÈVE : *Jamais homme n'en a goûté de pareille. Maintenant mes yeux voient si clair que je me sens comme Dieu, le Tout-Puissant. Je sais tout ce qui fut, tout ce qui doit être, je suis maître de tout. Mange, Adam, n'hésite pas; c'est justement le bon moment.*
Ici Adam prendra le fruit de la main d'Ève, en disant :
Je te croirai, tu es ma pareille.
ÈVE : *Mange, ne crains rien.*
Ici Adam mangera une partie du fruit...

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

ويقال إن آدم يأتي عندئذ الى حواء ، وقد ساءه أن الشيطان كلمها وانه يقول لها: قولي أيتها السيدة، ماذا كان الشيطان الخبيث يلتمس عندك، وماذا أراد منك؟.

حواء: لقد حدثني عن مكاسبنا.

آدم: لاتصدقي الخائن، بربك انه خائن، واني لأعلم ذلك حق العلم.

حواء: ومن اين تعلمه ؟

آدم: لقد بلوته.

حواء:ولِمَ ينبغي أن يمنعني ذلك من أن أراه؟

إنه سيأتيك أنت أيضاً بمعرفة أخرى.

آدم: لن يوفق الى هذا، لأنني لن أصدقه بشيء مـا لم يـأت بدليـل. فـلا تدعيـه يدنـو منك بعد الآن،لأنه فتى وضيع تماماً، فقـد أراد أن يخـون ربـه، علـى سـوء طويـة، وأن ينصب نفسه في علياء الرب، ولاأريد أن يكون لمثل هذا الوغد علاقة معك!.

وهنا يقال إن حية بارعة الخلق زحفت على جذع الشجرة حتـى أعـلاه وأن حـواء أدنت أذنها من الأفعى، وكأنها تصغي الى نصيحتها ثم يقال انها تأخذ التفاحـة وتناولهـا آدم، الذي يقال انه يأبى أن يأخذها أول الأمر وان حواء تقـول لـه: كـل يـاآدم، فـانت لاتعرف ماهذا ولنتناول هذا المتاع الجاهز لنا!.

آدم:أهو حسن جداً؟

حواء:ستعرف هذا عما قريب! ولاتستطيع أن تعرف هذا من دون أن تذوقه.

آدم: أنا أخاف من ذلك!

حواء: ألا فافعل ذلك أخيراً !

آدم:كلا لست بفاعل هذا

حواء: ياله من تردد جبان.

آدم: لابأس، سوف آخذها

حواء: كل، خذ! فبذلك سوف تعرف الخير والشر، وسوف آكل أنا أولاً .

آدم: وأنا بعدك.

حواء: بلا ريب.

وهنا يقال ان حواء تأكل قطعة من التفاحة وتقول لآدم :

لقد ذقت منها، يالهي، ياله من مذاق! لم أذق قط شيئاً بهذه الحلاوة، ألا ما أروع طعم هذه التفاحة.

آدم: وأي طعم ؟

حواء: لم يذق انسان قط مثل هذا، فقد باتت عيناي تبصران بوضوح بالغ!

واني لأبدو لنفسي كالاله القدير، وكل ماكان، وكل ماقدرله أن يكون فأنا أعلمه تماماً وإني لسيدته، فَكُلْ ياآدم، ولاتتردد، فهذه هي اللحظة الملائمة تماماً!

-وهنا يقال إن آدم يتناول التفاحة من يد حواء ويقول في ذلك:

سوف أصدقك، فأنت شبيهتي.

حواء: كل، ولاتخف!

وهنا يقال إن آدم يأكل قطعة من التفاحة ....

هذا الحديث يرجع الى "سر آدم"(Mystére d,Adam) وهي مسرحية من مسرحيات عيد الميلاد، من نهاية القرن الثاني عشر ظلت محفوظة في مخطوطة وحيدة، ولم يتبق لنا من المسرح الطقسي، أو الناشيء عن الطقوس، إلاّ القليل جداً، ومن هذا القليل تعد "سر آدم" واحدة من أقدم المسرحيات باللغة العامية، فحادثة الخطيئة التي تحتل فيها المجال الأوسع (وبعد ذلك يتم وصف قتل هابيل وسلسلة الأنبياء المبشرين بظهور المسيح)، بمحاولة عبثية للشيطان في إغواء آدم، ويتجه الشيطان عقب ذلك الى حواء حيث يصيب حّظاً أعظم، ثم يعدو متابعاً طريقه الى الجحيم حيث يدركه آدم ببصره، وبعد اختفائه يبدأ المشهد المنسوخ آنفاً، ومثل هذا المشهد في صورة حوار لايوجد في سفر التكوين، ولاوجود أيضاً للمحاولة المتقدمة من الشيطان لإغواء آدم، فسفر التكوين لايورد في هذا الحوار إلا الحديث بين حواء والأفعى التي تعد متطابقة مع الشيطان تبعاً لرواية قديمة جداً (انظر:ماريوحنا، الرؤيا ،١٢، ٩) والتتمة اخبارية محضة :

vidit igiture mulier quod bonum esset lignum ad vesceudum, et plulchrum oculis , aspectuque delectabfile , et tulit de fructus illius, et comedit, dedtque viro suo , qui comedit.

فرأت المرأة أن الشجرة كانت صالحة للأكل، جميلة المنظر، فتناولت من ثمارها وأكلت ثم أعطت رجلها وأكل ومن هذه الكلمات الأخيرة نشأ مشهدنا.

وهو ينقسم الى قسمين: قسم أول يتضمن حديثاً بين آدم وحواء حول- مرغوبية الاتصال بالشيطان، حيث مازالت التفاحة غير مذكورة، وثان تقطف فيه حواء التفاحة من الشجرة وتغري آدم بالأكل منها، ويتم الفصل بين كلا القسمين بتدخل الأفعى، المركبة اصطناعياً، التي تدلي في أذن حواء بشيء ما. أما ما هو فذلك مالايتم الافصاح عنه، ولكننا نستطيع أن نصوره لأنفسنا لأن حواء تبادر بعد ذلك مباشرة الى التفاحة، فتقدمها الى آدم المتمنّع، وتقول مايغدو بعد ذلك موضوعها الرئيسي المتكرر أبدا: كل ياآدم،واذاً فهي تقطع الحديث الأول عن الاتصال بالشيطان، فلا تنهيه، ولا تجيب بعدُ عن حديث آدم الأخير، بل تنشئ وضعاً جديداً، بل واقعة مكتملة، لابد أن تحدث أثراً مفاجئاً أكبر على آدم، إذ لم يكن قد سبق الحديث عن التفاحة حتى الآن بينه وبين حواء، والظاهر أن هذا يحدث بناء على نصيحة الأفعى، وهذا مايفسر أيضاً تدخلها في هذه اللحظة بالذات، ذلك لأنه لم يكن من الضروري الآن أن تكسب حواء الى جانبها والى جانب خطتها على الاطلاق، فقد حدث هذا منذ المشهد المتقدم بين حواء والشيطان، والذي كان قد انتهى بعزم حواء على الأكل من الشجرة واعطاء آدم منها، أما تدخل الأفعى في وسط الحديث بين آدم وحواء فلا يمكن ان يفيد الا غَرضَ اعطاء حواء التوجيه السلوكي الذي تقتضيه هذه اللحظة ألا وهو قطع الحديث الذي يعد من وجهة نظر الشيطان عديم الجدوى، وخطيراً والانتقال فوراً الى الفعل، اما أن الحديث عديم الجدوى وخطر بالقياس الى الشيطان وخطته فذلك لأنه لايؤدي على مايبدو الى اقناع آدم، بل هناك خطر يتمثل في امكان تحول حواء ذاتها من جديد الى التذبذب.

ولننظر الآن في القسم الأول من المشهد، في الحديث عن جاذبية الاتصال مع الشيطان، فآدم يستجوب زوجته مثلما كان الفلاح، أو الرجل البورجوازي الفرنسي

خليقاً أن يفعل اذ يجد، وهو عائد، شيئاً لايعجبه، أي يجد زوجته في حديث مع رجل سبق أن كانت له معه تجاريب سيئة، ولايريد أن يكون بينه وبينها شيء وهو يقول لها: أيتها السيدة ماذا كان هذا يريد منك؟ وأية علاقة له بك؟ وتعطيه حواء جواباً يفترض أن يحدث عليه تأثيراً: لقد تحدث عن مصلحتنا، ومكاسبنا!"(لأن المصلحة والكسب هما مايجوز أن يكون عليه معنى كلمة(honor) اذ أن للكلمة، حتى في أنشودة المغامرة معنى شديد المادية).ويقول آدم محتدا: (لاتصدقيه بربك، فانه خائن، واني لأعلم ذلك على وجه الدقة)وبالطبع فإن حواء تعرف على وجه الدقة، ولكن لم يدخل في روعها أن شيئاً كهذا يعد خيانة، اذ ليس لها وعي أخلاقي مثل ما لآدم، بل عندها فضول ساذج، جرئ جرأة طفولية، آثم عن طريق العبث، على ان التنسيق والحكم الواضحين عند آدم، على الشيطان ومقترحاته، يوقعانها في الحرج فتستعين بسؤال غير مخلص، ومحرج مع القحة، على نحو مايصدر آلاف المرات في وضع مشابه، عن أُناس طفوليين، أولي نَـزَق، مقيدين بالغرائز:"ومن أين تعلم ذلك"ولايجديها السؤال شيئاً، أما آدم فيعلم على وجه الدقة عظم شأن الحق الذي هو عليه:"من أشد التجارب خصوصية أعرف هذا"وهذه الكلمات لاتستطيع أن تقولها حواء كما افترض ذلك مؤخراً من قبل ناقد للنصوص (وسنعود الى ذلك بعد)،لأن آدم وحده هو الذي جعل التجربة المذكورة تجربة واعية، وإن لهجته لتتجلىّ في الرد الشديد، اما حواء فلم تفسر الحديث مع الشيطان مطلقاً على أنه تجربة تفضي إلى خيانته، و لم يتطرق فضولها العبثي إلى المشكلة الأخلاقية، و لم تدرك ذلك الآن أيضاً، لأنها لاتريد أن تدركه، وقد عقدت العزم منذ عهد بعيد على أن–تجرب ذلك مرة مع الجانب الآخر، مع الشيطان، ولكنها تشعر أنها لاتستطيع أن تناقض آدم مناقضة جدية حين يقول إن الشييطان خائن، واذاً فهي لاتستأنف الطريق الذي شقته بسؤال "من أين تعلم هذا؟" بل تجرؤ الآن على أن تخرج قليلاً بفكرتها الواقعية، الآن وهي بين الجسارة والخوف:"و لم ينبغي ان يمنعني ذلك من رؤيته؟ فانه خليق أن ينتهي بك أيضاً الى أفكار أخرى!"(وعبارة changer saver– تعود على عبار bien le sai، المعرفة بخيانة ابليس ، التي لايملكها إلا آدم) ولكنها تصل بذلك إلى الخطأ الكامل لأن آدم يحتد الآن بصورة جدية، قائلاً:" لن يفلح في هذا، لأنني لن أصدق له كلمة قط!"وبسلطة الرجل الذي يشعر أنه سيد في منزله، وأنه له الحق كل الحق من الوجهة الموضوعية، يمنع حواء من الاتصال بالشيطان

مبرراً وجهة نظره بوضوح("لايجوز لك أن تصحجي وغداً صنع مثل هذا الصنيع")إذ يتذكر الدور الذي أسنده إليه الله تجاه المرأة: أنت تحكمها بالعقل،٢١)وهنا يجد الشيطان أن قضيته تسير في مسار منحرف، ويتدخل:

لقد ناقشت هذا الموضوع بالتفصيل، لأن نص المخطوطة قد اختل نظامه بعض الاختلال فيما يتصل بتوزيع الكلمات على كلا المتحدثين، ولأن س.إيتيي ن (Ramania، ١٩٢٢ ص ٥٩٢-٥٩٥) قد اقترح قراءة للأبيات ٢٨٠-٢٨٧ اتبعتها أيضاً طبعة شامار(chamard، باريس١٩٢٥)، وهي لاتبدلي مقنعة.وتتخذ الصورة التالية:

٢٨٠ آدم:لاتصدقي الخائن ! بربك! فهو خائن.

حواء: اني أعرف ذلك .

آدم: وكيف عرفته ؟

حواء: لأني بلوته .

و لم ينبغي أن يمنعني ذلك من أن أراه.

آدم: إنه سيأتيك أيضاً بمعرفة أخرى .

٢٨٠ Adam: Ne creire ja le traitor! Il est traitre

Eva: Bien le sai

Adam: E tu coment ? car l,assaiai.

De co que chalt me del veer?

Adam: Il te ferra changer saver.

Eva: Neet fera pas, car nel crerai

De nule rien tant que I ,asai

Adam: Nel laisser mais...

ويبدو لي هذا مستحيلا فاللهجة الشديدة التباين بين كلا الشخصين يختلط بعضهما ببعض كل الاختلاط فلا حواء تستطيع أن تقول: أعلم ذلك حق العلم، ولا آدم يستطيع

أن يستفسر من أين تعلم هذا، ولاحواء تعتمد على تجربتها، وأما إبراز الجواب المحتد من قبل آدم:" لن يفلح الشيطان في هذا أبداً" اذ يفسره القوم على أنه توكيد باعث على الاطمئنان من قبل حواء، رداً على مخاوف آدم، فيبدو لي ضلالاً كاملاً ويستشهد إتيين لتبرير فهمه، بجواب حواء"De co que chalk"me del veer؟" على تعبير آدم بقوله:" أنا أعلم ذلك من تجربتي الخاصة"(وذلك كما فهمه المحققون السابقون، وأنا أيضاً) قائلاً إنه حماقة لايمكن تصورها، إذ أنها تسلم، بذلك، لآدم بأنها مرتبطة مع الشيطان،"ولما كانت قد سلمت على هذا النحو لآدم بتورطها مع المغوي فسوف تنجح منذ المشهد التالي في إقناعه بأن يقبل منها مارفضه من صاحبه الخبيث! وأن هذا غير جائز على الإطلاق، وأن من غير الجائز أيضاً أن تتفوه حواء بهذا: "سوف ينتهي بك الشيطان إلى أفكار أخرى بعد،-لأن الشيطان ماعاد يتدخل ! فحواء هي التي تغوي آدم بلا ريب، ومن هنا يفهم إتيين حواء على أنها شخصية دبلوماسية في الذروة من البراعة تطمح الى أن تهدئ من روع آدم، وتنسيه الشيطان المغوي الذي يحمل عنه الآن حكماً مسبقاً، أو أن تفهمه على الأقل أنها لاتثق بالشيطان ثقة عمياء، بل تريد الانتظار أولاً لترى هل تثبت صحة وعوده.

وبصرف النظر تماماً عن أن أمثال هذه البيانات لاتعد ملائمة لتهدئة روع آدم- وبصرف النظر أيضاً عن الظرف المتمثل في أن الشيطان لايعود إلى الظهور، فانها لاتفيد أدنى افادة حيال ملاحظة لحواء، وهي أنه سينتهي بآدم إلى أفكار مختلفة تماماً-بصرف النظر عن كل هذه الأخطاء الجمالية الصغيرة، يكشف فهم إيتيين عن أنه لم يفهم معنى تدخل الأفعى، وهزة آدم الهائلة من جراء اتباع نصيحتها (وهي قطف تفاحة من الشجرة)- على الرغم من أنهما يقدمان المفتاح للمشهد كله. لماذا تتدخل الأفعى؟لأنها تشعر أن قضيتها لاتحرز تقدماً على هذا النحو، وحواء غير بارعة في الحقيقة، بل هي شديدة الافتقار الى البراعة، وإن كان هذا الافتقار إلى البراعة أيضاً غير مفهوم على الاطلاق، ذلك لأنها تعد، بدون المعونة الخصوصية من الشيطان مخلوقاً خاطئاً فضولياً حقاً، ولكنها ضعيفة تنقاد لزوجها، وهي أدنى منه إلى حدٍ بعيد-ومثلما خلقها الله من ضلع الرجل، أمر آدم بصراحة أن يوجهها، وأمر حواء أن تقوم على خدمته وطاعته، وحواء خائفة،- منقادة، وَجِلة، بين يديه،وهي تشعر أنها لاتستطيع أن تطاول إرادته

الرجولية الواضحة، العقلية، ولايتغير هذا إلا عن طريق الأفعى، فهي تقلب النظام الذي انشأه الرب رأساً على عقب، وتحول المرأة الى سيد للرجل، وبهذا تقود كليهما إلى الهلاك.

وهي تحقق هذا بأن تنصح لحواء ألا تمضي قدماً في الحوار النظري، وأن تضع آدم أمام واقعة مكتملة ناجزة غير متوقعة لديه البتة، ولقد سبق للشيطان أن أعطى حواء التوجيه حين تحدث اليها: خذيها أولاً، وأعطيها لآدم:(primes le pren,Adam le dane) والآن تبعث الأفعى هذا التوجيه في ذاكرتها، فآدم لايجوز أن يُهاجَم حيث يكون قوياً، بل حيث يكون ضعيفاً، وهو رجل طيب، إنه مواطن أو فلاح فرنسي، وهو امرؤ يمكن الاعتماد عليه في مسار الحياة العادي، كما أنه واثق من نفسه، وهو يعرف مايأتي وما يدع، فقد أمره الله بهذا بوضوح، وإنما يقوم تهذيبه على هذه الثقة التي تحفظه من المضاعفات التي لايمكن توقعها، وهو يعرف أيضاً أنه مُمْسكٌ بناصية زوجه، ولايخاف ضروب مزاجها العارضة التي تبدو طفولية، وغير ذات خطر، ويحدث دفعة واحدة شيء فظيع يزلزل كل نسق حياته، فالمرأة التي كانت منذ هنيهة تهذر هذراً طفولياً بغير روّية إلى حد بعيد، وبغير عقل، وعلى نحو مضطرب ذي طفرات الى حد بعيد، والتي وبخها منذ حين ببضع كلمات جدية، لايوجد لها جواب، تكشف مرة واحدة عن إرادة كاملة الخصوصية، مستقلة عن ارادته كل الاستقلال، تكشفها في حدث يبدو له شيئا مهولاً، فهي تقطف التفاحة من الشجرة كأن هذا أكثر الأحداث سهولة وبَدَهّيةً في الدنيا، وتلح عليه بعباراتها المكررة أربع مرات، كل يا آدم.على أن-الفزع الُقاوم الذي تعبر عنه الملاحظة اللاتينية الخاصة بالإخراج في كلمات "وهو لم يتقبله بعد" لايمكن تصويرها أبداً بالقوة الكافية ، ولكن ماعادت هناك الثقة الهادئة التي كانت في الماضي، فالهزة مفرطة في القوة بالقياس إليه، وقد تبودلت الأدوار، فحواء سيدة الموقف، والكلمات القليلة المتقطعة التي مازال ينطق بها تكشف عن تشوّشه الكامل، فهو يترنح بين الخوف والرغبة، وهي في الحقيقة ليست الرغبة في التفاحة، بل في اثبات الذات: أوَ ينبغي له، وهو الرجل، أن يهاب شيئاً أنجزته المرأة؟ وحين يتغلب آخر الأمر على خوفه ويأخذ التفاحة يصنع ذلك بحركة فائقة التأثير: فهو يريد أن يصنع ماتصنعه امرأته، وهو يريد أن يثق بها: أنا أصدقك، فأنت صِنْوي،(perniciose,mis ericores) كما عبرّ عن ذلك برنهارد فوق

كليرفو ذات مرة (PL,١٨٣،١٤٦٠)، ويرى المرء هنا، كيف يصوغ إتيين هنا مـا يصوغ بصـورة معكوسـة (انظر الصفحـة السـابقة)-حـين يتعجـب مـن أن حـواء المرتبطـة مـع الشيطان تقدم على إغواء آدم على الرغم مـن أن الشـيطان ذاتـه لم يفلـح في ذلـك.فهـي وحدها التي أمكنها أن تفلح في هذا (بمعونة الشيطان)، لأنها هي وحدها التي ترتبط معـه بطريقة بالغة الأصالة، حتى إن أفعالها لتحدث لديه أثرهـا بصـورة عفويـة، وتهـزه، فهـو صِنوُه(sa per) وليس الشيطان كذلك، بصرف النظر تماماً عن أن ممـا ينتمـي إلى الأغـواء الواقعة المكتملة في الثمرة المقطوفة والمقدمة الى آدم، وهذه الواقعة لم يكن من الممكن أن تحدث إلا على يد انسان، لا على يد الشيطان، وعلى حين يبدو آدم الآن في هذا القسـم الثاني من المشهد مشّوشاً، غير رابط الجأش، تعد حواء كما يقول الناس في لغـة الرياضـة ذات أداء عظيم، فقد علمهـا الشـيطان بـأي طريقـة تسـتطيع أن تسـيطر علـى زوجهـا، وتكـون متفوقـة فيهـا عليـه، في السـلوك المفتقـر إلى الـتروي، وفي الافتقـار الى الحـس الأخلاقي الخاص، بحيث تتخطى، بجـرأة القـاصر الجنونيـة، الحـدود المرسـومة، بمجـرد أن يكف الرجل عن الامساك بها تحت سلطانه، ووفق نظامـه (البيـت ٣٦)، وهكـذا تقـف عندئذ مغوية، والتفاحة في يدها، وتعبث بآدم المرتبك الـذي أخـرج عـن مسـاره، مُلِحّـة واعدة، هازئة من خوفه، وتجره على نحو مطّرد الزيادة، وفي النهاية تظفـر بفكـرة عبقريـة أيضاً:سوف تأكل أولاً وتفعل ذلك حقاً أيضاً، وحين تتجه إليه مرة أخرى بعيدئذ، وهي تشيد بمذاق الثمرة وتأثيرها متحمسة، وهي تقول: كل يـا آدم- هنـالك ماعـاد يسـتطيع التراجع، فهو يتناول التفاحة مع الكلمات المؤثرة التي أوردناها آنفـاً، وتقـول مـن جديـد مرة أخيرة: الافلتأكلَنْ، ولاتخافَنْ- ثم يُقْضى الأمر والحدث الذي يصور لنا هنـا تصويـراً مسرحياً يعد نقطة انطلاق دراما الخلاص المسيحية، أيْ أنه موضوع يتسم بذروة الأهمية وذروة السمو بالقياس إلى الأديب وإلى مستمعيه، ولكن هدف التصوير شعبي: فـالحدث المغرق في القدم، والجليل ينبغي أن يكون حاضراً، وينبغي أن يتحول الى حدث معـاصر، ممكن في كل زمان، وممكن التصور، ومألوفٍ بالقياس الى كل مستمع، وينبغي أن يتأصل عميقاً،- مترعرعاً في حياة أي فرنسي معاصر،لاعلـى التعيين. فـأدم يتحـدث ويتصـرف على نحو يختلف عما اعتاده أي مستمع من المنزل الخاص، أو من منزل الجار، ومـا كـان هذا ليحدث على نحو مختلف في أي منزل مـن منـازل الطبقـة الوسـطى، أو في أي مـنزل

ريفي من منازل الفلاحين، حين كان يتم تضليل أي رجل محدود الاستقامة، بدفعه إلى سلوك غبي ومشؤوم، من قبل زوجه المغرورة والطموحة، التي اغوتها وعود محتال.والحوار بين آدم وحواء، هذا الحوار الاول في تاريخ العالم بين رجل وامراة، ويتحول إلى حدث من الواقع اليومي المتناهي في بساطته، وهو يتحول، على كل ما يتسم به من الجلال، الى حدث ذي أسلوب بسيط متواضع.

لقد كان الاسلوب اللغوي الرفيع يسمى في النظرية القديمة، الحديث الرصين أو الرفيع: sermo gravis أو sublimisوكان الاسلوب الأدنى يسمى الحديث الملطّف، أو المتواضع sermo remissus او(humieis)ولم يكن بد لكليهما ان يظلا منفصلين انفصالاً صارماً، أما في المسيحية، في مقابل ذلك، فكان كلاهما مائعاً منذ البداية، ولا سيما في التجسّد، في آلام المسيح، اللذين تحقق فيهما السمو مثلما تحقق التواضع، واتحدا وكان كلاهما بقدر فائض.

وهذا موضوع مسيحّي جد قديم (انظر فيما سبق ص٧٣ وما يليها)، وهو ينبعث في الادب اللاهوتي، ولاسيما الصوفي، في القرن الثاني عشر، لحياة جديدة وهو يُصادَف كثيراً جداً لدى برنهاردفون كليرفو او لدى جماعة سان فيكتور(*)-حيث يظهر التواضع والتسامي سواء في علاقتهما بالمسيح أم بصورة مطلقة ايضاً، وعلى نحو كثير التواتر في مواجهة طباقية(antithetisch): فضيلة التواضع ملكة الفضائل، إنها الابنة الوحيدة للملك العليّ، وقد انحدرت من السماء مع سيد السموات. التواضع وحدة يقدّس ويخلد الفضائل، وهو الذي ينتزع الملكوت السماوي،كما انه هو الذي أذلّ سيد المجد حتى الموت، والموت على الصليب.كلمة الله المستقرة في السموات العلى انحدر حالّاً بيننا بفعل التواضع.

وكذلك يظل التناقض الخاص بالتواضع والتسامي يظهر المرة تلو الاخرى، سواء من أجل تجسّد يسوع، حين يصيح قائلا للوقا (٣،٢٢) ("وعُدَّ ابناً ليوسف") يالفضيلة التواضع عند المسيح! يالسمّو هذا التواضع، إنك أيتها الفضيلة تنخرين كبرياءنا، أم من أجل آلام المسيح وظهوره على الإجمال، من حيث كونها موضوعا للمحاكاة:

(*) مكان قرب باريس ، لرعاية التصوف في العصور الوسطى «المترجم»

لذلك أيها الأحباء واصلوا المحافظة على القانون الذي اخترتموه سفينة الوصول الى التسامي عن طريق التواضع، لأنه هو الطريق ولا طريق سواه.ومن سار في طريق آخر وقع، و لم تقم له قائمة لأن التواضع وحده ينهض بالمرء، ويعود به الى الحياة. إن المسيح، بحكم طبيعته الالهية، لم يجد بداً من العلو والتسامي، إذ لاشيء وراء الله.على مدى الأبد تجسَّد، وتألّم، ومات.

(im ascen Dam ٢،٦,PL١٨٣،٣٠٤) وقد يكون أجمل الموضوعات المميزة لأسلوب برنهارد في التصوف من هذا الطراز، الموضع التالي، من التعليق على نشيد الانشاد.

ياللتواضع، وياللتسامي !!!

خيام سيدار، وبيت الله ....

بيت أرضيّ، وقصر سماوي... بيت من تراب، وقصر ملوكي

جسدُ موتٍ ومعبد نور

ازدراء للمقتدرين، وعروس المسيح ...

إنها سمراء، ولكنها جميلة، يابنات اورشليم !

شقاء الأسر الطويل، وآلامه

شحب لونها، وبات يزينها جمال سماوي !

معطف سليمان يزينها. واذا أخافتكن سمرتها فتأملن جمالها!

وإن ازدريتن تواضعها ، فقدرن تساميها.

وهذه المواضع الهامة تتناول القضية ذاتها، لاتصويرها الأدبي، فالتسامي والتواضع في كل مكان هنا من المقولات اللاهوتية الأخلاقية، لا الأسلوبية-الجمالية) ومع ذلك فقد كان يجري في هذا المعنى الأخير أيضاً، بالمعنى الأسلوبي(إبراز الانصهار الطباقي (antithetisch)بين كليهما من حيث كونه خصوصية من خصوصيات الكتاب المقدس منذ عصر آباء الكنيسة، ولاسيما على يد أوغسطين (أنظر فيما سبق) وكان المنطلق في ذلك كلمة المقدس وهي أن الله حجب ذلك عن الحكماء والأذكياء، وكشف عنه للقاصرين (متى ١١، ٢٥، لوقا ١٠،٢٥)، وكذلك من حقيقة أن المسيح لم يتخذ

تلاميذه الاوائل من رجال أولى مراتب وثقافة، بل من الصيادين والعشارين ونحو هؤلاء من بسطاء العامة (انظر أيضاًص١، كورنثيوس،١،٢٦ ومايليها).

وقد أصبحت المسألة الأسلوبية من مسائل الواقع الفعلي حين واجهت الكتب المقدسة لدى انتشار المسيحية والأدب المسيحي على إطلاقه النقد الجمالي من جانب الوثنيين ذوي الثقافة العالية الذين راعهم أن تتضمن كتب كتبت بلغة هي في حكمهم لغة غير جائزة، وغير ثقافية، ولا تنطوي على أية معرفة بالمقولات الاسلوبية، أسمى الحقائق، وقد كان لهذا النقد حظ من النجاح غير قليل، على قدر ما كان آباء الكنيسة في معظم الأحيان، يسعون سعيا أكبر كثيرا من أقدم الكتب المسيحية الى مضاهاة التقليد الأسلوبي القديم، ولكنه فتح في الوقت نفسه عيونهم علىالعظمة الحقيقية والخصوصية للكتاب المقدس، وهي أنه أبدع طرازا من السامي جديدا كل الجدة لايستبعد فيه اليومي الوضيع، بل يكون متضمنا فيه بحيث يتحقق في اسلوبه، مثلما يتحقق في مضمونه، ارتباط مباشر بين الأكثر وضاعة والأاكثر سموا، وقد ارتبط بذلك نسق مختلف من الافكار كان يعود على ما هو عسير التأويل وخفي في كثير من المواضع في الكتاب المقدس، فبينما يتحدث من جهة ببساطة تامة، وكأنه يتحدث الى الأطفال، يتضمن من جهة أخرى ألغازا وأسرارا لا تتكشف الا للقلائل ، ولكن هذه أيضاً ليست مكتوبة باسلوب متعال مثقف، بحيث لايتهيأ فهمه إلا لكبار المثقفين الذين باتوا متكبرين من جراء معرفتهم، بل لكل اولئك الذين هم متواضعون ومؤمنون، ويعبر عن هذا أوغسطين الذي وصف ارتقاءه الخاص الى فهو الكتاب المقدس والاعترافات (ولاسيما في III،٥و VI،٥)في رسالة الى فولوسيانوس(١٨,CXXXVII)كما يلي:

والكتاب المقدس عندما يخبئ أمرا ما وراء حجاب السرية، فإنه لايلجأ الى أسلوب رنّان قد يبعد النفوس الجاهلة والبطيئة، مثلما يفعل الفقير الذي لايجرؤ على الدنو من الغني، بل يدعو كل امرئ بلغة سهلة لالكي يتغذى بحقائق واضحة بل ليروّض روحه علىاكتشاف الحقائق الخفية.

وأريد أن أذكر من بين المواضع الكثيرة المماثلة التي تُنَوِّع في الموضوع من وجوه عديدة عند اوغسطين، موضعا آخر، لانه يصف طريقة الفهم المتاحة للبسيط المتواضع،

وهو يعود الى(شروح المزامير) وعلى كلمات في المزمور ١٤٦: ويقبل الرب المتواضعين (lat ٢) حيث تتحد المشاركة في الامتلاك الحسي الملموس والصوفي، أجمل اتحاد، وذلك بالطبع مع غاية تتصل بالنزاع المذهبي تجاه إرادة الفهم الذهني "المتعالي" ويكاد بطرس لومباردوس، أستاذ الاقوال المأثورة، ينقل الموضع نقلا حرفياً في حاشية على الأناشيد، حوالي منتصف القرن الثاني عشر، أما التحول الكامل الى التصوف فيتم على يد برنهارد الذي يؤسس الفهم تأسيسا كاملا على تأمل الحياة وعلى آلام المسيح.

والمسألة تتعلق بأفكار عديدة يتم التعبير عنها مترابطاً بعضُها ببعض من جوانب عديدة: وهي أن الكتاب المقدس يراعي اولئك الذين هم أولو قلوب بسيطة مؤمنة، وأن الحاجة تمس الى أمثال ذلك المرء من أجل"المشاركة "فيه، لأن مايريد أن يعطيه إنما هو المشاركة، لا الفهم العقلاني المحض وان الخفيّ والغامض الذي يتضمنه ليس مكتوبا على النحو ذاته ،"بأسلوب رفيع"(elaguia superlo supuifo) بل بكلمات بسيطة، بحيث يستطيع أيُّ امرئ أن يرتقي من الابسط الى الرباني والى السامي-أو مثلما يعبّر أوغسطين عن ذلك في الاعترافات، أن المرء لابد له أن يقرأ قراءة طفل: غير أنها كانت تنمو مع الصغار وقد ظلت الفكرة القائلة إنه يتميز في هذا كله عن كبار الكتاب الدنيويين في العصر القديم، حيّةً، على النحو ذاته، طوال العصر الوسيط كله، وحتى في النصف الثاني من القرن الرابع عشر يعلق بينفينووفون إيمولا على شعر دانتي الذي يرد فيه الحديث عن طريقة بياتريس في التعبير (الجحيم،٢،٥٦: ص ١٥٠ " بكلمات: وَضّح ماتقول. لأن الكلام القدسي عذب وسهل وليس رفيعاً وجميلا مثل كلام فرجيل والشعراء-على الرغم من أن بياتريس لديها الكثير جداً مما تقول، وهي الناطقة بالحكمة الربانية.

على أن المسرح المسيحي في العصر الوسيط يقف كاملاً ضمن هذا التقليد وهو يفتح ذراعيه، من حيث كونه تصويراً حياً للحدث في الكتاب المقدس، كما هو متضمن في الطقوس، ومقترن سلفاً بعناصر درامية، ليستقبل غير المثقفين والبسطاء ويقودهم من المحسوس واليومي، الى الخفي والأصيل، غير مختلف عن فن النحت العظيم الخاص بكنائس العصور الوسطى الذي يفترض،تبعاً لنظرية ي.مال-(E.Mâlas) الشهيرة، أنه يلقى حوافز حاسمة من الأسرار، أي من الدراما الدينية، أما غاية المسرح الطقسي، أو المسيحي بالمعنى الأوسع، فنحن

نملك شواهد عنه منذ عصر جد مبكر، ففي القرن العاشر يصف القديس ايثلوولا، أسقف ونشتسر احتفالاً طقسياً مسرحياً بعيد الفصح كما كان شائعاً لدى بعض رجال الكنهوت:"الفلاحون سيقوا الى الايمان، ولتقوية المَوْعوظين"ويوصي بمحاكاته (نقلاً عن E.K.Chambers:المسرح في العصر الوسيط II، ٣٠٨) وفي القرن الثاني عشر يقول ذلك سوجيه فون سانت دنيس بصورة أعمق وأكثر عموماً في البيت الذي يكثر الاستشهاد به:(والعقل الضعيف يصبو الى الحق بواسطة الأمور المادية).

ولنعد الآن الى نصنا، الى المشهد بين آدم وحواء، فهو يتوجه باللهجة المتواضعة الى البسطاء والفقراء، روحياً، وهو يسلك الحدث الجليل في نسيج حياته اليومية، حتى ليغدو بالقياس اليهم ماثلاً بصورة عفوية، ولكنه لاينسى أنه موضوع جليل، فهو يقود من أشد أشكال الواقع بساطة، وبصورة مباشرة الى الحقيقة العليا و الخفية، والربانية، ويتم التمهيد لـ (سر آدم) بالتلاوة الطقسية للكتاب المقدس من سفر التكوين، مع قارئ من قراء القداس وجوقة متجاوبة، ثم يلي ذلك الأحداث المُمَسْرحة لحادثة الخطيئة،حيث يظهر الرب ذاته، وتستأنف الأحداث حتى قتل هابيل، ويختتم المجموع بموكب أنبياء العهد القديم الذين يبشرون بظهور المسيح، وعلىهذا فالمشاهد التي تظهر فيها الحياة اليومية المعاصرة (وأجملها تلك التي بين الشيطان وحواء، ومشهدنا وهما قطعتان أنموذجيتان، في النقاء، تعدان صِنْوَيْن لأكمل أعمال النحت في شارتر أو باريس أوريمز أو أميان)مسبوكة في اطار من التاريخ التوراتي للعالم، ويتغلغل فيها روح هذا الاطار ، أما روح الاطار المحيط بها فهو روح التأويل الرمزي للحدث، وهذا يفيد أن كل حدث، في كل واقعه اليومي انما هو في الوقت ذاته، حلقة في سياق من تاريخ العالم تترابط معها كل الحلقات جميعاً بعضها ببعض، وبذلك يترتب ادراكها أيضاً على أنها لكل زمان، أو فوق الزمان.ولنبدأ بالله ذاته، الذي يظهر بعد خلق العالم والانسان، ليدخل آدم وحواء الجنة وليبلغهم بإرادته، وهو يسمى الشكل أو الهيئة (Figura) ويستطيع المرء ببساطة أن يرد هذه الكلمة الى الكاهن الذي كان عليه أن يصور هذه الشخصية (أو يمثلها- Figurieren) وكان القوم يتهيّبون أن يسموها (الله) مثلما كان القوم يسمون الممثلين الآخرين ببساطة: آدم، وحواء، وهكذا دواليك، ولكن المرء يستطيع أن يعيدها بالفعل

أيضاً، ومع جواز أكبر، رمزية، ذلك لانه على الرغم من أن الله في الحدث الفعلـي مـن مسرحية آدم لايلعب إلاّ دور المشرِّع والحكم الذي يعـاقب علـى التجـاوز، فـان المسيح المخلّص حاضر فيه بصورة رمزية منذ ذلك الوقت، أما الملاحظة الإخراجية التي تعلن عن ظهوره، فهي كما يلي:(ومن ثم سيأتي المخلص لابسـاً الحلّـة، ويقـف لـه آدم وحـواء، ويقف الاثنان أمام الصورة) واذاً فالله يسـمى أولاً المخلـص، ثـم بعـد ذلـك الصـورة أو الشكل (Figura) بحيث يجوز للمرء أن يكون على حـق في أن يكمـل "صـورة المخلـص، وهذا الفهم الرمزي المتعالي على الزمان يتم إدخاله فيما بعد: فحين يكـون آدم قـد أكـل التفاحة يستحوذ عليه أعمق الندم علـى الفـور، فهـو ينفجـر في اتهامـات للـذات مفعمـة باليأس، تتجه آخر الأمر ضد حواء ، وتختتم على النحو التالي:

٣٧٥ par ton conseil sui mis a mal,

De grant haltesce sui mis a val.

N,en serrai trait por home né,

si Deu nen est de majesté

Que di jo, las? por quoi le nomai?

٣٨٠ Il me aidera? corocé l,ai

Ne me ferat ja nul aíe,

For le filz que istra de Marie.

Ne sai de nus prendre conroi,

Quant a Deu ne portames foi.

٣٨٥ or en scrt tat aDeu plaisir !

N,i ad conseil que del morir

٣٧٥-لقد وقعت من جـراء نصيحتـك، في المصيبـة وسـقطت ،مـن حـالِق، الى الحضيض، وما من بشر فـان يستطيع ان ينتشـلني منـه ان لم يكـن هـو الله ذاتـه، في عليائه، رباه، ماذا أقول ولماذا سميته؟.

٣٨٠-أتراه معيني؟ لقد أغضبته، ولن يساعدني أحد، سوى الابن الذي يخرج من مريم، ولا أستطيع ان اتلقى الحماية من أحد.

٣٨٥-إذا لم يكن لنا إيمان بالله.

وليكن الآن كل شيء كما يشاء الله، فلاحيلة في الأمر، الآلموت، ومن هذا النص، ولاسيما من كلمات"من قبل، بمجمل التاريخ المسيحي للعالم بصورة مسبقة، او على الأقل ظهور المسيح والخلاص، من الخطيئة الموروثة التي ارتكبها، وهو يحيط علماً، حتى وهو في اليأس الكامن، بالنعمة التي ستتحقق يوما ما، وهذه تعد على الرغم من أنها مستقبل، بل جزء معين يمكن تحديده تاريخيا من المستقبل-حاضراً ايضا، داخلا في حيز الوعي في كل زمان، فاذا لم يكن يوجد عند الله فرق بين الأزمنة، لأن كل شيء عنده حاضر في الوقت ذاته، بحيث يكون عنده علم مسبق، كما يعبر عن ذلك اوغسطين ذات مرة، بل العلم، ببساطة، ولذلك فلا بد للمرء ان يكون شديد الحذر، في امثال هذه التجاوزات للزمن، حيث يبدو المستقبل وقد أطل متداخلا في الحاضر، من ان ينزع إلى أن يرى شيئاً كبساطة العصر الوسيط، والحق ان هذا ليس بالخطأ، لان البساطة تعطي بالفعل رؤية شاملة شديدة التبسيط متلائمة مع الفهم البسيط، ولكن الرؤية الشاملة تعد في الوقت نفسه بلا ريب تعبيراً عن حقيقة هي في الذروة من الخصوصية والسّمو والخفاء، وحتى في البنيان الرمزي لتاريخ العالم، تعد كل قطعة من المسرحية الدرامية الناشئة عن الطقوس في العصر الوسيط جزءاً من سياق واحد، وهو في الحقيقة يظل هو نفسه دائماً، إنها جزء من مسرحية واحدة كبرى بدايتها خلق العالم، وذروتها التجسد والآلام، ونهايتها الباقية المنتظرة عودة المسيح ويوم الحساب، ويتم ملء جزء من المسافات بين قطبي الحدث بالتمثيل والجزء الآخر بمحاكاة المسيح: وقبل ظهوره هناك شخصيات العهد القديم وأحداثه، وأحداث عصر الشريعة التي يتجلى فيها وصول المخلص بطريقة رمزية، وهذا هو معنى سلسلة الأنبياء، وبعد تجسُّده وآلامه، هناك القديسون الذين اجتهدوا في محاكاته والمسيحية على إطلاقها، وعروس المسيح الموعودة التي تنتظر عودة العريس.

ففي هذه الدراما الكبرى، تعد كل الأحداث التي حدثـت في العالم متضمنة وهـي تحمل في هذا الصدد كل مستويات السمو والانحطاط في السلوك البشري وكذلك كل مستويات السمو والاسفاف في تعبيرها الأسلوبي، مبرر وجودها الأخلاقـي القائم على أساس سليم، شأن المبرر الجمالي، بحيث لايوجد سبب لفصل الأخلاقي عن الوضيع-اليومي، وهما اللذان يوجدان في حياة المسيح وآلامه ذاتها مرتبطين ارتباطا لاينفصم، ولايوجد أيضاً سبب للسعي من اجل وحدة المكان او الزمان او الحدث، اذ لايوجد إلاّمكان واحد، وهو العلم، وإلاّ زمان واحد: وهو الآن الذي يمثل منذ البداية كل زمان، وإلاّحدث وحيد: وهو سقوط الإنسان وخلاصه، وبالطبع فإنه لايجري في كل مرة تصوير كل مسار التاريخ العالمي، ففي العصر الأول لايوجد إلاّ شذرات جزئية، هي في الغالب تمثيليات للفصح او لعيد الميلاد، كما نشأت عن الطقوس، ولكن المجموع كان وارداً في الحساب ومعبرا عنه على الدوام، ومنذ القرن الرابع عشر، تظهر الدائرة كلها في الأسرار الطقسية.

وإذاً فالواقعي-اليومي عنصر جوهرى في الفن المسيحي في العصر الوسيط ولاسيما في فن المسرحية الدرامية المسيحية، وعلى النقيض تماماً من الأدب الأقطاعي في رواية البلاط التي تؤدي، اذ تخرج من واقع المستوى الطبقي إلى الأسطورة، وإلىالمغامرة، تحدث هنا حركة معكوسة، من الأسطورة النائية وتأويلها الرمزي، إلىالواقع المعاصر-اليومي، وفي نصنا مازال الواقعي يلتزم إطار إضفاء طابع الساعة الراهنة على الأحداث المنزلية، طابع الحديث بين الزوجة والمغوي، وطابع الحديث الثاني بين الرجل وزوجته، ولاتوجد بعدُ عناصر واقعية فظة، او متسمة بسمة المقالب، وعلى كل حال فربما أعطى سعي الأزواج هنا وهناك في الجحيم-حيث تجول الشياطين خلال ذلك في الساحات وتقوم بحركات مناسبة) حافزاً لبعض النكات الفظة، ولكن الحالِ يتغير فيما بعد، إذ تبدأ واقعية النواة الأكثر خشونة في التنامي، وتنشأ أشكال من الخلط الأسلوبي والرصف المباشر للآلام والمقالب، بعضها إلى جانب بعض، مما يبدو لنا غريبا وغير ملائم. أما متى بدأ ذلك في الحقيقة فلا يمكن تحديده بوضوح، ويبدو أنه كان موجودا قبل أن تُعرِّفنا عليه النصوص الدرامية الباقية لدينا بعد زمن جد بعيد، ذلك لأن الشكاوى من تردي

المسرحيات الطقسية في الفظاظة (ويجب عدم الخلط بين هذه وبين الإدانات لتلك المسرحيات على الإطلاق، فهذه مشكلة أخرى لاسبيل إلى تناولها في سياقنا) توجد منذ القرن الثاني عشر عند هيّرادفون لاند سيرج،(ومنها مثلا: ما ورد في كتاب تشامبرز عن مسرح العصر الوسيط(II)،٩٨ الحاشية ٢).

ومن الجائز جداً أن أشياء شتى من هذا القبيل قد وطدت مكانتها حتى منذ هذا الزمان، لأنه يعد بصورة مطلقة عصر الواقعية الشعبية المنبعثة من جديد. فقد أدى التقليد الأدبي الأدنى والمستمر في الحياة، والخاص بالممثل القديم لتمثيليات المقالب والملاحظة الواعية الأشد نقدا واحاطة بالحياة، أو ما بدأ ،على ما يبدو منذ القرن الثاني عشر في الطبقات الدنيا أيضاً، أدى في تلك الأيام إلى ازدهار للنادرة الشعبية التي أمكن لروحها أن يشق طريقه في الدراما الدينية في اجل قريب ايضاً، على أن الجمهور كان على هذه الشاكلة بلا ريب، ويبدو أن رجال الكهنوت الأدنين قد شطروا الشعب في ذوقه في هذه الناحية من وجوه عديدة ويتبين من الأدب الدرامي- المسيحي المتبقي على أية حال، أن العنصر الواقعي ولاسيما التشويهي(grotesk) والمتسم بسمة المقالب، كان يوطد مكانته على نحو يزداد قوة باضطراد، وأنه بلغ ذروة له في القرن الخامس عشر، وقدم بذلك للحركة المضادة المنطلقة من الذوق الخاص بالحركة الإنسانية ومن عقلية الإصلاح الديني الأكثر صرامة(منذ عصر ويكليف) والتي كانت تحس بالأسرار الطقسية المسيحية على أنها عديمة الذوق وغير لائقة حججاً كافية لهجماتها الناجحة آخر الأمر.

ولسنا نريد هنا أن نتحدث عن النادرة الشعبية، إذ تظل واقعيتها ضمن حدود الهزلي والذي لامشكلة فيه، ولكننا نريد أن نفصِّل القول في بعض المشاهد التي قدمت حافزاً لتطور واقعي يلفت النظر بوجه خاص، وهي تبدأ بالميلاد في الحظيرة في بيت لحم، حيث لايظهر الثور والحمار فحسب، بل يظهر أيضاً من حين إلى آخر مرضعات أشبينات (إلى جانب الأحاديث المتصلة بذلك) حيث توجد من حين إلى آخر أيضاً أحداث تتسم بمنتهى العنف بين يوسف والفتيات،-وكذلك يُزَيِنَّ تبشير الرعاة، ووصول الملوك المقّدسين الثلاثة، وقتل الأطفال، تزييناً واقعياً، على أن ماهو أكثر لفتاً للنظر وأبعد عن الذوق اللاحق، المشاهد العنيفة فيما يتصل بالآلام: من الأحاديث الفظة والمتسمة بسمة

المقالب، بين الجنود أثناء التتويج بالشوك، والجلد وحمل الصليب، وأخيراً لدى الصليب ذاته(اللعب بالنرد على الملابس، ومشهد لونجين، الخ..) ومن الأمور الهامة بوجه خاص بين الأحداث المتصلة بالقيامة زيارة الماريات الثلاث للعطار لشراء دهون لجسد المسيح وهي الزيارة التي تتحول إلى مشهد من مشاهد السوق وتسابق التلاميذ إلى القبر(كما في يوحنا ٢،٣،٤) الذي يتحول إلى دعابة كبيرة، ويعد تصوير الجدلية مفصلاً ودقيقاً في بعض الأحيان، وفي سلسلة الأنبياء توجد أيضاً بعض الشخصيات التي تتيح الفرصة لمشهد تشويهي (بلعام مع الحمار)على أن السرد ناقص نقصاً شديداً، وثمة أحاديث لعمال (كما هوالحال عند بناء برج بابل) يتحدثون عن عملهم وعن الأيام الرديئة، وثمة مشاهد حادة وفجة في الفندق نكات وكلام فاحش يتسم بسمة المقالب، بصورة فائضة، وهذا كله يؤدي آخر الأمرإلى سوء الاستعمال والفوضى، ومن الصحيح أيضاً أن العالم الملّون للحياة المعاصرة يشغل حيزاً يزداد اتساعاً على نحو مضطرد، ومع ذلك فإن من قبيل سوء الفهم أن يتحدث المرء عن الإضفاء المطّرد الزيادة للطابع الدنيوي على دراما الآلام المسيحية، كما يحدث في العادة، لأن "العالم" متضمَّن منذ البداية وبصورة مبدئية في هذه الدراما، ولا أهمية من الناحية المبدئية للأكثر، والأقل،- فالإضفاء الفعلي للطابع الدنيوي لايتم إلاّحين يتم تدمير الإطار، وحين يغدو الحدث الدنيوي مستقلا بذاته، أي حين يتم تصوير الأحداث البشرية خارج التاريخ المسيحي للعالم في المقام الأول، وهو التاريخ المرسوم بحادثة الخطيئة، والآلام ويوم الحساب، وحين توجد إمكانات أخرى لفهم الحدث الإنساني وتصويره، إلى جانب هذه، تدعي الحق في ان تكون الوحيدة الصحيحة والسارية المفعول. وكذلك يعد نقل الأحداث إلى بيئة معاصرة، وإلى أحوال معيشية معاصرة على نحو ينطوي على المفارقة التاريخية بالقياس إلى شعورنا، أمراً أصولياً بصورة مطلقة، وهذا أيضاً لايشار اليه في مسرحية آدم إلا بمقدار مايتحدث آدم وحواء حديث الناس البسطاء من فرنسا القرن الثاني عشر (tel paltonier pue ço ad fait) ويعد هذا أكثر لفتاً للنظر إلى حد بعيد فيما بعد في مكان آخر، ففي شذرة باقية في مخطوطة وحيدة فحسب من مسرحية فرنسية من مسرحيات عيد الفصح، من مستهل القرن الثالث عشر (وقد استعملت النص الموجود في كتاب التمارين على الفرنسية القديمة لفورستر-كوشفتس، الطبعة السادسة ،١٩٢١، الصفحات ٢١٤ وما

يليها) يدور الحديث فيها عن مشاهد مع يوسف الرّامي (نسبةإلى الرامَة[1]، ومع الأعمى وعن لونجين الذي يتم شفاؤه بدم المسيح، يذكر عبيد بيلاطس المقاتلون باسم الفرسان او يخاطبون باسم الأتباع، يعد مجمل لهجة التواصل بين الشخصيات كشأنه بين بيلاطس وجوزيف مثلاً، أو بين جوزيف ونيكوديموس لهجةَ التواصل الخاصة ببيئة القرن الثالث عشر الفرنسي بطريقة لايخطئها النظر البتة، وفي هذا الصدد تأتي الموافقة الرمزية في الأحداث لكل زمان ملائمة أجمل الملاءمة لفرض إدخال تلك الأحداث ادخالاً محكماً في الحياة اليومية المألوفة لدى الشعب، وبالطبع فقد كانت توجد أيضا بوادر متواضعة وبسيطة تماماً للفصل بين الأساليب، وهي تنشأ حتى في اقدم المسرحيات الطقسية، بل حتى في(نشيد لذبيح الفصح)[2] التي يُستشهَد بها على نشوء تلك المسرحيات، حين يبدأ بعد الأبيات التمهيدية الأكثر مذهبية، بصورة مفاجئة تقريبا الحوار: قولي لنا يامريم..، وثمة شيء موافق لذلك يكمن في التناوب بين اللاتينية والفرنسية القديمة في بعض المسرحيات من بداية القرن الثاني عشر، مثل الخطيب((Romania ٢٢،١٧٧,ff (sponsus)) وتقدم مسرحيتنا حول آدم بعض المواضع الاحتفالية بوجه خاص، في فقرات رباعية الأسطر مقفاة تماما ذات مقاطع صوتية عشرة، تبدو أثقل وقعاً من ثمانية المقاطع المقفاة أزواجاً والقريبة منها في العادة، وإلى عصر متأخر عنه مدىً بعيداً، إلى "سر العهد القديم" تنتمي بعض المواضع التي يوردها فرديناندبرونز في كتابه "تاريخ اللغة الفرنسية"، (I) ،ص٥٢٦ ومايليها، والتي يتكلم فيها الله والملائكة بفرنسية شديدة الإختلاط باللاتينية، على حين يعبر بعض الصناع والمحتالين، وبوجه خاص أيضا بلعام في الحديث مع حماره، عن انفسهم بلغة من الحياة اليومية ذات نكهة حقيقية، ولكن هذا كله أكثر إفراطا في قرب بعضه من البعض الآخر من أن يحدث بالفعل تأثيراً كتأثير الفصل الأسلوبي، بل يسهم على النقيض من ذلك في تقريب كلتا المنطقتين إحداهما من الأخرى إلى حد التلاحم الكامل، على أن التلاحم الشديد المؤدي إلى مزج الأساليب بين كلا المنطقتين لايقتصر على الأدب المسرحي المسيحي، بل يوجد في كل مكان في الأدب المسيحي في العصر الوسيط، بل يوجد فيما بعد

---

[1] الرامة: بلدة في فلسطين.

[2] نشيد ينشد يوم عيد الفصح للقائم من بين الأموات.

ذلك في بعض البلدان، ولاسيما في اسبانيا بمجرد ان يتم تخصيصه لمجال أكبر. وقد كـان لابـد لهذا أن يتجلى بوضوح خصوصي في الموعظة الشعبية التي لايوجد بين أيدينا أمثلة عليها اكثر غنى إلا من عصر اكثر تأخراً إلى حد بعيد.

وفيها يتجلى تراصف الاستعمال الكتابي المجازي، والواقعيـة العنيفـة بطريقـة تحـدث أثرا تشويهيا على الذوق اللاحق، وفي وسع المرء فوق ذلـك أن ينظـر في المقـال المنطـوي على الكثير جداً من المعلومات، بقلم(E.Gilson)حول تقنية الطقوس في العصر الوسيط(في مجموعة مقالاته"الأفكار و الأداب" باريس ١٩٣٢ن الصفحات ٩٣ و مايليها).

وفي بداية القرن الثالث عشر يظهر في إيطاليـا شـخصية يتجسـد فيهـا المزيـج الـذي يدور الحديث عنه هنا، مـن السـمو والتواضـع، مـن الارتبـاط الوجـدي الرفيـع بـالرب، والابتذال اليومي الحسي- المتواضع، بطريقة أنموذجية لايعود الحدث والتعبير، والمضمـون والشكل قابلين معها للانفصال أحدهمـا عـن الآخـر وتلـك هـي شـخصية فرانـس فـون أسيسـي، وترتكـز نـواة كيانـه، وعنفـوان ظهـوره علـى إرادة المحاكـاة الجذريـة والعمليـة للمسيح، وكانت هذه المحاكاة قد اتخذت في اوروبا، حين ماعاد هنـاك شـهداء للعقيـدة، صورة يغلب عليها التأمل الصوفي فحوّلهـا إلى العملـي، واليومـي، والعمومـي، والشـعبي، وبمقدار ماكان هو ذاته صوفيا متبتّلا، تأمليـاً، كـانت الحيـاة في صفـوف الشـعب، وبـين أدنى الناس شأنا، أكثر حسماً بالقياس إليه وإلى رفاقه من أكثر الأدنين والمحتقرين قاطبة:(فليكونوا الأصاغر، وليخضعوا للجميع) و لم يكن لاهوتياً، وكانت ثقافته شعبية، مباشـرة وسهلة المأخذ من الناحية الحسية، على الرغم من أنها لم تكن ضئيلة على الإطلاق، وقـد اكتسبت النبالة من جراء طاقته الشعرية، و لم يكن تواضعه على الإطلاق من الطراز الذي يحمله على التهيب من الظهور العلني أو حتى من المسرحية العلنيـة، وكـان يدفـع بحـافزه الداخلي إلى الظهور نحو الخارج، وقد تحول كيانـه ومعاناتـه إلى حـدث عمومـي، ومنـذ اليوم الذي ردّ فيه أسيسي إلى الأب اللوّام، أمام عيني الأسقف والمدينة بأسـرها، ملابسـه ليتبرأ من كل ماهو أرضي وحتى ذلك اليوم الذي ترك نفسـه راقـداً وهـو يمـوت عاريـاً، على الأرض العاريـة (في تلـك السـاعة الأخيرة، الـتي يسـتطيع فيهـا العـدو أن يغضـب، والعاري يدغدغ العاري (الأسطورة الثانية٢١٤)، كان كـل ماصنعـه مشـهدا، وكـانت

مشاهده تبلغ من العنفوان انه كان يجرف معه كل البشر الذين رأوا ذلك أو سمعوا به بجرد سماع، وكان القديس الكبير برنهارد فون كليرفون في القرن الثاني عشر صياداً للبشر أيضاً وكانت بلاغته فتانة، وكان أيضاً خصماً للحكمة البشرية العقلانية. للحكمة التابعة للجسد، ومع ذلك فما أكثر ما يبدو قالبه التعبيري أكثر أرستقراطية، وأكثر بلاغة منطوية على الثقافة، وأريد أن أبين هذا من خلال مثال، وأختار لذلك رسالتين متقاربتين في المضمون . ففي الرسالة ٣٢٢(٨/٥٢٧،١٨٢ pl) يهنئ برنهارد فتى من النبلاء هجر الدنيا بمحض إرادته، ودخل ديرا، فهو يثني على حكمته التي هي من السماء، ويحمدالله الذي آتاه اياها، ويشجعه، ويشد أزره في وجه التجربة المقبلة، عن طريق الإشارة إلى عون المسيح:

اذا ما شعرت بأشواك التجربة فوجه بصرك نحو الثعبان الفولاذي المرفوع على الصليب، وتَغَذَّ من جراح المصلوب، او بالأحرى من ثدييه، فسوف يتحول هوذاته إلى ام لك، وانت إلى ابن له، ولاتستطيع المسامير ان تجرح المصلوب سوى انها تصل من خلال يديه وقدميه إلى يديك وقدميك، على ان اعداء الانسان هم رفاق-منزله، انهم اولئك الذين لايحبونك بل يحبون متعتهم الخاصة التي تصدر عنك. و إلاّ لاصاخوا السمع إلى كلمات فتانا: (اذا كنتم تحبونني فسوف تكونون مسرورين لانني ذاهب إلى الأب)وعندما يكون أبوك قد القى بنفسه عبر العتبة (كما يقول القديس- هيرونيموس)، وعندما تعرض عليك أمك وهي عارية الصدر، الثديين اللذين غذتك بهما، وعندما يتعلق ابن أخي الصغير برقبتك، فلْتَدُس بقدميك على أبيك ولتَدُس بقدميك على أمك، وأسرِع، بجفف العينين إلى راية الصليب، فإن ذروة الرحمة أن تكون في هذه الحال قاسياً من أجل المسيح، ولاتَدَعَنَّ دموع المجانين تؤثر فيك، وهم الذين يبكون على انك تحولت من أبن للجحيم إلى ابن للرب، فواعجباً، أي عاطفة مجنونة ينطوي عليها هؤلاء المساكين! واعجباً لهذا من حب قاس، وياله من هوى ظالم! إلا أن ألوان الثرثرة الخبيثة لتفسد الأخلاق، فتجنب يابني من أجل ذلك، على قدر ماتستطيع، الأحاديث مع أهل بيتك، لانهم يجعلون الروح خاوية بينما يملأون الأذن، وتعلم كيف تصلي لله، وتعلم كيف ترتفع بقلبك بيدك وتعلم كيف توجه يديك وعينيك إلى السماء متضرعاً، وأن

تشخص بمحياك المتواضع إلى أبي الرحمة في كل محنة تصيبك، وإنه لمما يجانب التقوى أن تعتقد في الرب أنه يمكن أن يوصد قلبه دونك وان يعرض بأذنه عن تنهدك وبكائك، ولتفكر آخر الأمر في – اتباع نصائح آبائك الكهنوتيين في كل الأمور، ولاشيء سوى تعاليم الجلالة الالهية فافعل هذا، وسوف تعيش، وافعل هذا تحُلْ عليك البركة حتى تتلقى عن كل شيء هجرته مائة ضعف، حتى وأنت بعدُ في هذه الحياة، ولاتصدقن العقل الذي يقول أن هذا تسرّع، وانه كان ينبغي لك أن تؤجله إلى عمر أكثر نضجاً، فأولى لك أن تصدق من قال: انه لأمر محبَّب بالقياس إلى رجل يحمل النير في صباه، ولسوف يكون وحيداً، لأنه سوف يرتفع فوق نفسه ذاتها، فلَتطِبْ حياتك حقاً، ولتكن طامحاً إلى الثبات الذي يُتوَّج وحده.

وما من شك في أن هذا نص حي وجذاب، وأن بعض افكاره وصياغاته- مثل الفكرة الخاصة بالأقارب الذين لايحبونك أنت، بل يحبون متعهم الخاصة التي تصدر عنك، او التوكيد على أن الجزاء بمئات الأضعاف سيأتي حتى في هذه الحياة- تعد اذا لم اكن مخطئا، من الأفكار الخاصة ببرنهارد تماماً، ولكن ما اشد الوعي الذي تم به تأليف المجموع، وما أكثر ما يحتاج فهمه إليه من الشروط الأولية، وما أكثر ما يتضمن من الأشكال البلاغية! والحق انه لابد للمرء ان يدخل في حسبانه ان الأشارات الرمزية إلى مواضع من الكتاب المقدس (الثعبان الفولاذي في صورة المسيح والدم من جراح المسيح في صورة اللبن المغذي، والمشاركة في العذاب على الصليب، وفي المسامير التي تخترق يدي المسيح وقدميه، إنما كانت تفهم على الفور في الوسط البندكتي على أنها عزاء بالمحبة قائم على الوجد، في (الوحدة الحّسية) ولابد أن تكون هذه الطريقة في التأويل والتفكير قد ضربت بجذورها لدى الشعب ذاته لأن كل المواعظ مفعمة بها، ولكن كثرة كلمات الكتاب المقدس، وتسلسلها وشواهد هيرونيموس وفيرجيل، تضفي على هذا الكتاب الشخصي مظهراً أدبيا فائقاً بلاريب. أما في استعمال الوسائل البلاغية، من أشكال الطباق، والتجانس في بدايات الجمل (Anapher)، فلا يتخلف برنهارد عن هيرونيموس، بل يتفوق عليه، على النقيض من ذلك، إذ يصوغ الأشكال الرمزية البلاغية في الأصل صياغة أكثر إرهافاً (انظر:CSEL المجلد ٥٤، ٤٦-٤٧، وهنا آنفا

،ص٦٦ومايليها) وأريد أن أبسط القول في أكثر ما يلفت النظر من هذه الألوان من الطباق والتجانس في بدايات الجمل، أما ألوان الطباق فيوجد منها: ١-ليست القروح مثل الصدور، يكون لك ابناً وتكونين، له أماً ويداه ورجلاه يداك ورجلاك. ومن موضع هيرونيموس:

٢-ليس أنت، وانما فرحة منك الشفقة الظالمة، ثم ،ابن جهنم،ابن الله. أما ضروب التجانس في البدايات: فتبدأ بموضع هيرنيموس الرائع في نوعه: ٣-:وكان جاثياً، عارياً، طفلاً مسحوقاً، وعيونه جافة، ثم يأتي برنهارد ذاته: ٤- أي حبٍّ يظلم كل هذا الظلم، أية.. تعلم الصلاة، تعلم الاستيقاظ، تعلم الانبثاق، افعل هذا تعش، افعل هذا فيأتي، ويضاف إلى ذلك بعد أشكال من اللعب بالألفاظ، مثل (٥) ابن تمثل الوجه الرحيم لأب المراحم.

ثم نسمع الآن فرنسيس الأسيزي، ولايوجد الا رسالتان شخصيتان يمكن أن تعزيا اليه بشيء من اليقين) إحداها (إلى أحد الرؤساء) من العام ١٢٢٣.

والأخرى إلى تلميذه المفضل، في السنوات الأخيرة، الأخ ليسو (بيكويللا)= الأسيزي. وعلى هذا فالرسالتان تعودان كلتاهما إلى أيام حياته الأخيرة لان فرنسيس مات في ١٢٢٥. وانا أختار الأولى التي يجري الحديث فيها عن نزاع ضمن المنظمة الرهبانية حول معاملة الإخوة الذين اقترفوا خطيئة مميتة، وأنا لاأطبع في الحقيقة إلا القسم الأول الأكثر عموما، من الرسالة، (عن:منتخبات من تاريخ فرانسيسكوس الأسيزي، تحقيق هـ بوهمر، توبنجن ولايبتسج ١٩٠٤، ص٢٨):

إلى رئيس مجهول (لاخوية دينية). بارك الله فيك إنني اتحدث اليك عن روحك على قدر ما أستطيع، إن كل مايؤدي إلى أن يمنعك أن تحب الله ربك، وكل من يضع لك العقبات في الطريق، إخوةً، كانوا أم آخرين، وحتى لوضربوك، فعليك ان تنظر إلى كل شيء على انه نعمة، وان تريده على هذا النحو، وألاّ تريده على صورة اخرى. وليكن هذا بالقياس إليك هو الطاعة الحقيقية تجاه الله ربك، وتجاهي لأنني أعلم علم اليقين ان هذا هو الطاعة الحقيقية، ولتحبَّنَّ اولئك الذين يصنعون ذلك تجاهك، ولاترد منهم شيئا آخر سوى مايمكن أن يوليه الله إياك ولتحببهم من أجل ذواتهم، ولاتريدَنَّ أن يكونوا مسيحيين أفضل، وليكن هذا عندك أعظم شأنا من الصومعة. وعن هذا الطريق أريد ان اعرف هل تحب الرب وتحبني،

أنا عبده وعَبْدُك، بأنك تصنع هذا، وهو أنه لاينبغي أن يوجد في العالم أخ اقترف من الخطيئات قدر ما يمكن ان يقترف، وحين يكون قد رأى محياك، يتولى عنك من دون أن يكون وجد الرحمة حين يلتمس الرحمة، وحين لايلتمسها، ان تجرب لديه، هل يرغب في الرحمة وإذا ظهر بعد ذلك الف مرة تلقاءك فأحببه اكثر مما تحبني الآن، لكي تجتذبه إلى الرب، ولتكن دائما رحيماً بأمثال هؤلاء...

لايوجد في هذه القطعة تأويل للكتاب المقدس، ولارموز كلامية، فبنيان الجملة مستعجل، غير بارع وبغير توزيع تقديري للمجموع، وكل الجمل تبدأ بـ(et) ولكن الإنسان الذي كتب هذه السطور المستعجلة يبدو من الواضح للعين أنه شديد الانجذاب إلى موضوعه، وموضوعه يستغرقه كل الاستغراق، وتُعَدُّ الحاجة إلى الإفصاح عن مكنون نفسه وإلى أن يكون مفهوماً، حاجة قاهرة إلى حد تتحول عنده الجمل المردفات(Parataxe) إلى سلاح من أسلحة البلاغة، ومثل الأمواج الشامخة التي تتشكل أبداً من جديد في انكسار قوي للأمواج على الشاطئ، تندفع الجمل المبدوؤة بـ(et) من قلب القديس إلى المخاطب مثلما يتم التعبير في البداية تماماً بعبارتي: على قدر ما أستطيع (de facto anime tue) وذلك لأن عبارة (على قدر ما أستطيع) تعبر في الوقت نفسه أيضاً عن التسليم الكامل من جانب كل القوى وعبارة(de facto anime tue) تفيد أن الأمر يتعلق في المسألة الموضعية بالشفاء الروحي لمن يترتب عليه الفصل في ذلك، أما أنها مسألة "بيني وبينك" فذلك ما لم ينسه فرانسيسكوس خلال الرسالة كلها لحظة واحدة، فهو يعرف أن الأخر يحبه ويعجب به، ويستغل هذا الحب في كل لحظة ليجره إلى الطريق القويم (لكي تجتذبه إلى الرب):وعن هذا الطريق أريد ان أعرف هل تحب الرب، وتحبني أنا عبده، وعبدك، وهكذا يناشده، فهو يأمره أن يحب الخاطيء الناكص، حتى وإن ظهر أمام عينيه الف مرة من جديد، اكثر"مما تحبني انا الآن في هذه اللحظة" ويعد مضمون الرسالية نظرية مبالغا فيها إلى الحد الأقصى، وهي ألاّيتحاشى الشر، وألاّيقاومه، إنها مناشدة له ألاّ يهجر العالم، لايتحاشى الشر، والا يقاومه، انها مناشدة له ألاّيهجر العالم، بل يخوض غمرة عذابه ويحتمل الشر بحماسة، بل ينبغي له ألاّ يرغب ان يكون على غير هذه الصورة:-"وان تريده على هذا النحو، لاعلى صورة أخرى" ويصل فرانتس في هذا

الصدد إلى حد اقصى في اللاهوت الأخلاقي يكاد ينطوي على الخطورة، حين يكتب قائلاً: "ولتحببهم من أجل ذواتهم، ولاتريدَنَّ ان يكونوا مسيحيين أفضل"وهل يجوز للمرء، من اجل امتحان الذات عن طريق الآلام، ان يكبت الرغبة في ان يكون-الآخر مسيحيا افضل؟ ان طاقة الحب والامتثال لاتستطيع ان تثبت وجودها،-حسب قناعته، إلاّ في الأستكانه للشر،"لانني أعلم علم اليقين ان هذا هو الطاعة الحقيقية، وهذا أكثر من التأمل المنفرد بعيدا عن الدنيا: "وليكن هذا عندك اعظم شأنا من الصومعة" ويتم التعبير عن الحد الأقصى في هذا الفهم بصورة لغوية أيضاً: في الكثير من أسماء الإشارة التي تفيد ما معناه: هذا بالذات، ولاشيء سواه، او في اللفتات التي يتم التمهيد لها بعبارات:(qui cumque)، (etimsi)، (quantum cumque)، التي تعني كلها: حتى ولو..

وعلى هذا فالمباشرة المجانة للأدب كل المجانة، والوثيقة الصلة باللغة المحكية، في التعبير، تدعم مضموناً شديد التطرف، والحق ان هذا ليس بالجديد، لأن المعاناة- في- العالم والاستكانة- إلى الشر، هما منذ البداية من الموضوعات الرئيسية في المسيحية، ولكن النبرات موضوعة على نمط جديد فالمعاناة والاستكانة ماعادا استشهاداً وجدانيا، بل إذلالاً لايتوقف في المسار اليومي للأشياء، فبينما كان برنهارد يُصَرِّف الأعمال الدنيوية للكنيسة تصريف السياسي الكبير، ثم ينسحب منها عائدا إلى عزلة التأمل يرى فرانتس في شؤون الدنيا المسرح الحقيقي للمحاكاة، حيث لاتكون شؤون الدنيا، بالطبع هي الأحداث السياسية الكبرى التي يلعب فيها برنهارد دوراً رئيسياً، بل حركة الحياة اليومية بين أشخاص لاعلى التعيين،سواء أكانوا ضمن الأخوية، أم كانوا بين صفوف الشعب، فقد كانت بنية أخوية التسوُّل بمجملها ولاسيما البنية ذات التأسيس الفرنسيسكاني، تدفع بالأخوة إلى الحياة العامة اليومية، بين صفوف الشعب ولئن لم يفقد التأمل المعتزل، بلا ريب، أهميته الدينية الكبيرة، لاعند فرانتس الأسيزي، ولاعند خلفائه فإنه لم يستطع مع ذلك أن يسلب الأخوية سمتها الشعبية الصريحة كل الصراحة.

على أن ظهور القديس في الحياة العامة يتسم الان، على الدوام، كما قلنا ،آنفا، بشيء شديد الإلحاح والمعقولية، بل يتسم بالسمة المسرحية، والنوادر التي تنبيء عن ذلك،كثيرة جدا، ويوجد بينها ما يحدث أثره في الإحساس اللاحق- على نحو يوشك أن يكون تشويهيا، بل متسما بسمة المقالب، ومثال ذلك حين يُروى انه قام بمحاكاة ثغاء

الحَمَل في عيد الميلاد في حظيرة جريشيو، مع الثور والحمار ومع الـ ...المَرْوَد وهو يغني، ويعظ، بلفظ "كلمة:بيت لحم" أو أنه أمر، بعد مرض، تناول فيه تغذية اكثر رعاية، لدى عودته إلى أسيسي، أحد الأخوة، بأن يطوف به، كمجرم على حبل المشنقة في أرجاء المدينة، وان ينادي في أثناء ذلك بصوت عال: انظروا ههنا إلى الشره الأكول الذي حشا نفسه بدون علمكم بلحم الدجاج إلى حد الاكتظاظ! ولكن أمثال هذه المشاهد لم تكن تُحْدِث في أيامها، وفي مكانها، أثرَ المقالب، إذ لم يكن مايلفت النظر، وما بولغ فيه، وما كان صارخاً، يبدو ذا صدمة، بل كان يبدو ذا معقولية، وكان بمثابة كشف أنموذجي عن حياة مقدسة، باعثة للنور بصورة مباشرة، مفهومة بالقياس إلى كل امرئ، وداعية لكل امرئ إلى الامتحان الذاتي المقارن، وإلى المشاركة في المعاناة، وإلى جانب المشاهد التي تلفت النظر إلى هذا الحد، والتي تحدث اثرها على النطاق الواسع، توجد نوادر اخرى تشهد على رقة وظرف عظيمين، وتكشف عن موهبة هامة، سيكولوجية غريزية بحتة. وذلك أن فرنسيس يعرف في اللحظات الحاسمة دائما مايجول في قلب الآخر، ولذلك تصيب مبادرته الموضع الحاسم دائما وهي تبعث الحركة، والهزة، وفي كل مكان تعد المباشرة المفاجئة والمعقولة، في كيانه، هي التي تحدث أثرها بهذه القوة، وهذه الأنموذجية، وهذا الامتناع على النسيان، وأريد هنا أن أورد نادرة أخرى تصور خصائص حضوره(بدافع غير ذي اهمية من الوجهة النسبية، ومتسم بسمة الحياة اليومية) تصويراً ممتازا، وهي تعود إلى (الأسطورةالثانوية) لتوماس سيلانو(القديس فرانسيس الأسيزي، حياته ومعجزاته... المؤلف :ف.توما دي سيلانو...ب.ادواردوس التكونينسيس، روما ١٩٠٦،ص ١٨/٢١٧).

Factum est quodam die Paschae, ut fratres in eremo Graecii mensam accuratius solito albis et vitreis praepararent. Descendens autem pater de cella venit ad mensam, conspicit alto sitam vaneque ornatam; sed ridenti mensae nequaquam arridet. Furtim et pedetentim retrahit gressum, capellum cuiusdam pauperis qui tunc aderat capiti suo imponit, et baculum gestans egreditur foras. Exspectat foris ad ostium donec incipiant fratres; siquidem soliti erant non exspectare ipsum, quando non veniret ad signum. Illis incipientibus manducare, clamat verus pauper ad ostium : Amore domini Dei, facite, inquit, eleemosynam isti peregrino pauperi et infirmo. Respondent fratres : Intra huc, homo, illius amore quem invocasti. Repente igitur ingreditur, et sese comedentibus offert. Sed quantum stuporem credis peregrinum civibus intulisse? Datur petenti scutella, et solo solus recumbens discum ponit in cinere. Modo sedeo, ait, ut frater Minor...

حدث ذات يوم من ايام الفصح، ان الإخـوة في الصومعـة بجريكشـيو غطـوا المـائدة بأغطية وكؤوس أكثر رفاهاً مما جرت عليه العادة، وحين ينزل الأب من حجرة الصومعة إلى المائدة، يرى المائدة تتألق في زينتها الباطلة، ولكن المائدة الجديرة بالإعجـاب لاتـروق له بحال من الأحوال، ويبتعد على نحو خفي وهـادئ، ويضـع علـى رأسـه قبعـة مسـكين كان هناك لتوه، ويتناول العصا بيده، ويخرج من الدار وينتظر في الخارج أمـام البـاب إلى أن يبدأ الأخوة لأنهـم كـانوا معتـادين ألاّ ينتظـروه إذا لم يـأت لـدى النـداء إلى الطعـام، وحين يشـرعون الأن في الأكـل ينـادي المسـكين الحقيقـي وراء البـاب قـائلاً:" بحق الله العزيز، أعطوني صدقة، انا المسكين والحاج المريض"ويجيب الأخوة قائلين: "ألا فـادخلَنْ، ايها الأنسان، بحب من ناديت!" ويدخل مسرعاً ويمْثُل أمام الطاعمين، ويالـه مـن ذهـول يستحوذ علىالمقيمين امام هذا الغريب! وبناءً على طلبه يناوَل طبقا، فيقعـد وحـده علـى ارض الغرفـة، ويضـع الطبـق في الرمـاد، ويقـول:"الآن اقعـد هنـا مثـل عضـو في أخويـة الفرنسيسكان.." ويعد الدافع غير ذى أهمية، كما قلنا، ولكن اية خاطرة مسـرحية عبقريـة، أن يأخذ المرء قبعة مسكين، وعصاه، وان يخرج إلى التسول عند المتسولين. ان في وسع المرء ان يتصور جيدا ذهول الإخوة واستحياءهم حين يجلس مع طبقه في الرماد، ويقول: الآن اقعد مثل واحد من الأعضاء، في الإخوة الفرنسيسكانية...

لقد انتقلت صورة حياة القديس وقالبه التعبيري إلى الإخـوة، وخلقـت جـوا كـامل الخصوصية، وبات شعبيا بدرجة هائلة، بالمعنى الحسن والمعنى السيء، وقـد جعـل فيـض الطاقة التعبيرية العنيفة من الإخوة مبدعين، وسرعان ماحولهم ايضا إلى موضـوع للنـوادر المسرحية، ذات النكتة، الفظة والبذيئة في كثير جـداً مـن الأحيـان، وانمـا تتصـل الواقعيـة الأكـثر فظاظـة في العصـر الوسيط المتـأخر، مـن وجـوه عديـدة بتأثـير الفرنسيسـكان وحضورهم، ويمكن تتبع تأثيرهم في هذا الاتجاه حتى عصر النهضة، وقد تم ايضـاح هـذا ايضاً قبل سنوات عن طريق مقالة لإتيان جيلسون ايضاحا شديداً(رابليه ،فرانسيسـكانيا، في المجلد المذكور من قبل، الأفكار والآداب،(les idees et les lettres) ص١٩٧وما يليهـا) وسيترتب علينا أن نعود إلى ذلك بعد، ومن الناحيـة الأخـرى فقـد ادت الطاقـة التعبيريـة

الفرنسيسكانية إلى تصوير أكثر مباشرة وحرارة للأحداث الإنسانية، وهي توطد مكانتها في الأدب الديني الشعبي الذي يصوغ مشهد الآلام بوجه خاص، -خلال القرن الثالث عشر، تحت تأثير الحركة الفرنسيسكانية والحركات الوجدية الشعبية الأخرى (ماريا على الصليب) في صورة حدث درامي، حي وانساني وتعود أشهر المسرحيات، المطبوعة في كثير من كتب المختارات، إلى ياكوبوني داتودي وهو متصوف واديب، ذو مقدرة تعبيرية كبيرة من العصر السابق على دانتي مباشرة(مولود عام ١٢٣٠)كان ينتمي في الأيام المتأخرة من حياته إلى الأخوية الفرنسيسكانية، والجناح المتطرف منها في الحقيقة،وهو الجناح الروحاني،وتتخذ قصيدة الآلام قالب الحوار، إذ يتحدث ساع، ومريم العذراء، "والجمهور" واخيراً المسيح ذاته أيضاً، وانا أقدم بداية النص حسب كتاب (سيرة المسيح في القرون الأولى- Crestomazia italiana dei primi).

NUNZIO : Donna del paradiso,
lo tuo figliolo è priso / Jesu Christo beato.
Accurre, donna e vide / che la gente l'allide,
credo che llo s'occide / tanto l'on flagellato.
VERGINE : Como essere purria, / che non fe mai follia
Christo la spene mia, / hom l'avesse pilgliato?
NUNZIO : Madonna, ell'è traduto, / Juda si l'à venduto,
Trenta dinar n'à 'uto, / facto n'à gran mercato.
VERGINE : Succurri, Magdalena; / jonta m'è adosso pena;
Christo figlio se mena / como m'è annuntiato.
NUNZIO : Succurri, donna, ajuta, / ch'al tuo figlio se sputa
e la gente llo muta, / onlo dato a Pilato.
VERGINE : O Pilato, non fare / 'l figlio mio tormentare;
ch'io te posso mostrare / como a torto è accusato.
TURBA : Crucifi, crucifige / homo che si fa rege
secondo nostra lege / contradice al senato.
VERGINE : Prego che m'entennate, / nel mio dolor pensate,
forsa mo ve mutate / da quel ch'ete parlato.

الساعي:سعيدة الفردوس، إن ابنك أسير، يسوع المسيح المبارك جداً، فأسرعي إلى هنا، وانظري كيف يسيء الناس اليه، إني لأعتقد أنهم قاتلوه، فلقد أفرطوا في جلده.

العذراء: كيف أمكن ان يحدث هذا(فما اقترف المسيح، أملي، ظلماً قط) فيأخذوه اسيراً.

الساعي: سيدتي، لقد تعرض للخيانة، وباعه يهوذا، وحصل على ثلاثين دينارا مقابل ذلك، وصنع من ذلك صفقة كبيرة.

العذراء: اسعفيني، ايتها المجدلية، فقد ألمّت بي داهية، وسيساق المسيح ابني من هنا،كما اخبرني القوم.

الساعي: النجدة، ياسيدتي، قفي إلى جانبنا لأنهم يصفقون علىابنك والقوم ماضون في إبعاده وقد سلموه إلى بيلاطس.

العذراء: لاتفعل ذلك، يابيلاطس، ولا تعذب ولدي، لأن في وسعي أن-أبيّن لك مقدار الظلم في اتهامه.

الجمهور: اصلبوه، اصلبوا الرجل الذي يجعل من نفسه ملكا، فهو في شريعتنا متمرد على الدولة.

العذراء: أرجو الاستماع إليّ، فكروا في ألمي، فربما غيرتم رأيكم الذي اعربتم عنه، في أجل قريب.

الساعي: إنهم يخرجون اللصوص الذين يفترض ان يكونوا رفاقه.

الجمهور: توجوا بالأشواك من سمى نفسه ملكا!

العذراء: ولداه، ياولدي، ولدي، الزنبقة الحلوة، ولدى من تراه يشير بالنصح على قلبي المروّع، ولداه، أيتها العينان المترعتان بالبهجة، لم لاتجيب؟ ياولدي، لماذا تستخفي عن الصدر الذي كنت تغتذي منه؟

الساعي: سيدتي، ههنا الصليب، والقوم آتون بالصليب الذي سيرفع عليه النور الحقيقي...

ويقدم النص، على نحو لايختلف عن النص الفرنسي القديم الذي نوقش في البداية إدخالاً محكما كاملا للحدث السامي والمقدس، في الواقع الذي يعد ايطاليا

معاصرا وموافقا لكل زمان في الوقت ذاته، على ان الشعبي فيه يتجلى بادئ ذي بدء في اللغوي، وذلك مالأاقصد به إلى مجرد القوالب الخاصة باللهجة المحلية بل إلى شعبية التعبير بالمعنى السيوسيولوجي(نحو عبارة:) (وألقي بـالألم على كاهلـه) علـى لسـان السيدة العذراء) وتبين بعد ذلك، في الصياغة الحـرة للحـدث الأنجيلـي الـذي يعطـي مريم دوراً أكبر وأكثر فعالية إلى حد بعيد مما يعطيها اياه انجيل يوحنا، بحيـث تنتهـز فرصة للتطوير الدرامي لخوفها، والمها، وشكواها، ويتصل بذلك صلة وثيقة الـتزاحم الشديد للمشاهد والشخصيات، بحيث يمكن لمريـم ان تتوجـه مباشـرة إلى بيلاطـس، ويُحْملَ الصليب إلى هناك،حتى في الصورة ذاتها" وتظهر المجدلية الـتي ينـادى عليهـا من أجل المساعدة، ويوحنا الذي يعهد اليه المسيح، مع مضي الزمن، بأمه، مرتبطـين بمريم ارتباط المجموعة من الأصدقاء والجيران، اما الشعبي فيتجلى أيضـاً في النهايـة في الفهم غير المنطقي المنطوي على المفارقة التاريخية، وهو مـا تحدثنـا عنـه بـالتفصيل في صدد التصوير الفرنسي القديم للسقوط في الخطيئة: فمريم تعد من ناحيـة اولى، أمـاً خائفة، شاكية لاحيلة لها، ولاتعرف خلاصاً، وهي تلجأ إلى التوسل وهي تسمى من الناحية الأخرى، من قبل الساعي، سيدة الفردوس، وكل شيء متنبأ لها به من قبل .

وفي كل هذه الأشياء التي تتصل بالإدخال المحكـم للحيـاة اليوميـة الشـعبية يعـد كلا النصين المتباعدين فيما بينهما قرنا مـن الزمـان وثيقـي الصلـة أحدهمـا بـالآخر ولكن من الواضح للعيان، أنهما يكشفان عن فرق أسلوبي حاسم ومبدئي، ولاتكاد قصيدة ياكوبوني تتمتع بعدُ بشيء مـن النضـارة الصافيـة السـاحرة في مسـرحية آدم فهي، في مقابل ذلك، اكثر سخونة، ومباشرة، ومأساوية، وهذا لايرجع إلى اختلاف الموضوع بل إلى الظرف المتمثـل في أن موضـوع يـاكوبوني إنمـا هـو شـكوى ام، او بالأحرى إلى انه ليس من قبيل المصادفة ان الشعر الشـعبي الديـني الإيطـالي في القـرن الثالث عشر اخرج أجمل أعماله في صياغة هذا المشهد.

وما كان التدفق الطليق، بل صرخة الألم، والخوف، والتضرع، والمسرحية،كمـا تفسح صيغ النـداء المتراكمـة، وصيـغ الأمـر، والأسئلة الملحـة، المجـال لنفسـها عنـد

ياكوبوني، ممكناً، إذا لم أكن مخطئاً، في لغة عامية أوربية أخرى في القرن الثالث عشر، وهو يكشف عن تحرر للمشاهد من العوائق، وعن استسلام حلو وحار إلى الشعور، وتحرر من كل تهيب في التعبير العلني المكشوف الذي تتميز إلى جانبه معظم الأعمال المعاصرة في العصر الوسيط بالتعثر والتحرج.بل إن البروفنسالي الذي يتمتع منذ البداية تقريباً، أي منذ حويلهيم دي. بيتيو، بحرية كبيرة في التعبير، يُقَصّرَ عن شأو مثل هذه المسرحية، لمجرد انه لايعرف موضوعات مأساوية كبيرة كهذه. وربما كان من قبيل التسرع أن نزعم ان الإيطالي يدين بهذه الحرية الدرامية في التعبير للقديس فرنسيس، إذ ما من شك في انها مغروسة في طبيعة الشعب، ولكن المرء يستطيع ان يصل إلى حد القول،ان ذلك الذي كان أيضاً أديباً كبيراً وممثلا قديرا بحكم الغريزة، وبحكم طبيعته كان أول من بعث الطاقات الدرامية في الشعور الإيطالي وفي اللغة الإيطالية من رقادها.

٨- فاريناتا وكافالكانتي

« O Tosco che per la città del foco
vivo ten vai così parlando onesto,
24 piacciati di restare in questo loco.

La tua loquela ti fa manifesto
di quella nobil patria natio
27 a la qual forse fui troppo molesto. »

Subitamente questo suono uscio
d'una de l'arche; però m'accostai,
30 temendo, un poco più al duca mio.

Ed el mi disse : « Volgiti : che fai?
Vedi là Farinata che s'è dritto :
33 da la cintola in su tutto 'l vedrai. »

I' avea già il mio viso nel suo fitto;
ed el s'ergea col petto e con la fronte
36 com'avesse l'inferno in gran dispitto.

E l'animose man del duca e pronte
mi pinser tra le sepulture a lui,
39 dicendo : « Le parole tue sien conte ».

Com'io al piè de la sua tomba fui,
guardommi un poco, e poi, quasi sdegnoso,
42 mi dimandò : « Chi fur li maggior tui? »

Io ch'era d'ubidir disideroso,
non gliel celai, ma tutto gliel'apersi;
45 ond'ei elvò le ciglia un poco in soso.

Poi disse : « Fieramente furo avversi
a me e a miei primi e a mia parte,
48 sì che per due fiate li dispersi. »

« S'ei fur cacciati, ei tornar d'ogni parte »
rispuosi lui « l'una e l'altra fiata;
51 ma i vostri non appreser ben quell'arte. »

Allor surse a la vista scoperchiata
un' ombra lungo questa infino al ment
54 credo che s'era in ginocchie levata.

Dintorno mi guardò, come talento
avesse di veder s'altri era meco;
57 e poi che il sospecciar fu tutto spento

piangendo disse : « Se per questo cieco
carcere vai per altezza d'ingegno,
60 mio figlio ov'è? perchè non è ei teco? »

E io a lui : « Da me stesso non vegno :
colui ch'attende là, per qui mi mena,
63 Forse cui Guido vestro ebbe a disdegno.

Le sue parole e'l modo de la pena
m'avean di costui già letto il nome;
66 però fu la risposta così piena.

Di subito drizzato gridò : « Come
dicesti? elli ebbe? non viv'elli ancora?
69 non fiere li occhi suoi il dolce lome? »

Quando s'accorse d'alcuna dimora
ch'io facea dinanzi a la risposta
72 supin ricadde, e più non parve fora.

Ma quell'altro magnanimo a cui posta
restato m'era, non mutò aspetto,
75 nè mosse collo, nè piegò sua costa;

E, « Se », continuando al primo detto,
« egli han quell'arte », disse, « mal appres
78 ciò mi tormenta più che questo letto...

" أيها التوسكاني، يامن تجوس خلال مدينة النار وأنت بعدُ على قيد الحياة، وتُحَدِّث بالأحاديث الفائقة الجمال.

٢٤-هلا تفضلت بالتوقف عند هذا المكان؟

ان طريقتك في الحديث لتظهر انك من مواليد تلك المدينة النبيلة .

٢٧-مسقط رأسك، التي ربما كانت ثقيلة الوطأة علي"

وفجأة تنبعث هذه الأصوات من أحد التوابيت.

٣٠-ولذلك دنوت من قائدي، بدافع الخوف.

وقال لي: التفت إلى الجهة المقابلة! ماذا دهاك؟

٣٣- هذا فاريناتا الذي نهض،وفي وسعك أن تراه، من الحزام فما فوقه بصورة كاملة، وكنت قد وجهت ناظري تلقاء ناظريه، والتصب شامخا بصدره ومحياه.

٣٦- وكأنه يزدري الجحيم أعمق الازدراء، ودفعت بي يدا القائد القويتان السريعتان،

٣٩- نحوه بين القبور، بينما كان يقول: "كلماتك مختصرة" وحين كنت عند قاعدة تابوته، نظر اليَّ حينا.

٤٢- ثم سألني بشيء من الاستصغار:"من كان أجدادك؟" وكنت على أهبة الامتثال، فلم اكتم عنه شيئا، بل كشفت له عن كل شيء.

٤٥- هنالك رفع حاجبه قليلاً إلى الأعلى.

وقال: لقد كانوا خصوما ألدّاء لي، ولأجدادي، وحزبي.

٧٨- أكثر من هذا السرير ....".

٤٨- حتى أنني أخرجتهم بالنفي مرتين.

وأجبته قائلا: لئن كانوا قد أخرجوا فقد عادوا من جديد.

٥١- هذه المرة، كالمرة الأخرى، ولكن قومك لم يتعلموا هذا الفن جيدا.

هنالك برز، بحذائه، ظل آخر، يبلغ حتى ذقنه.

٥٤- وأعتقد انه كان قد نهض على ركبتيه.

ونظر حواليَّ وكأنه كان يود ان يعرف.

٥٧- أكان معي امرؤ آخر.

ولكنه حين لاحظ ان حدسه خانه قال باكيا:

"اذا كنت تسير في هذا السجن المظلم بقوة فكرك، فاين ابني؟

٦٠- ولِمَ لم يكن معك ؟

وقلت له: لست آتيا بقوتي الخاصة، فذلك الذي ينتظر ورائي يقودني.

٦٣- خلال المكان هنا، وربما كان ابنك جويدويزدريه، وكأن كلماته وطريقة العقاب،

٦٦- قد كشفت لي عن اسمه، ولذلك كان جوابي مستفيضاً تماماً.

واستشاط فجأة ،وصاح :"ماذا قلت؟ كان يزدريه؟ أو ماعاد على قيد الحياة؟.

٦٩- وماعادت عيناه تواجهان النور الحلو؟

وحين لاحظ أنني تلكأت قليلاً في الجواب، خر إلى الوراء.

٧٣- وماعاد إلى النهوض.

ولكن تلك الروح العملاقة الأخرى التي كنت قد لبثت واقفا من أجلها.

٧٥- لم تغير التعبير، ولم تحرك عنقها، ولم تلو خاصرتها، وقال مستأنفاً حديثه الأول :"واذا لم يتعلموا هذا الفن جيدا فان هذا يعذبني.

في بداية هذا الحدث الذي يعود إلى النشيد العاشر من الجحيم يسير فرجيل ودانتي على طريق ضيق بين التوابيت المشتعلة المفتوحة، وهما يتحدثان، اذ يصرح فرجيل ان في القبور هراطقة وملاحدة، ويعد دانتي بتحقيق رغبته التي صرح بها نصف تصريح فحسب، وهي أن يصله بأحد القاطنين فيها، وكان دانتي يوشك أن يجيب عن ذلك حين ينبعث صوت من الأسفل، من أحد التوابيت بادئا بصوت،(ه) الندائيّ، المكتوم، حتى إنه ليرتد فَزعاً، وكان أحد الملعونين قد نهض في تابوته إلى الأعلى وهو يخاطب المارين، ويذكر المارين، ويذكر فرجيل اسمه، وهو فاريناتا ديجلي اوبرتي من زعماء الأحزاب الجيبليين، وهو كذلك نقيب ميداني من فلورنسا، مات قبيل ميلاد دانتي ويتقدم دانتي إلى نهاية تابوته، ويبدأ حديث، ولكنه ينقطع بعد سطور قلائل، بغير تمهيد، مثلما جرى من قبل للحديث بين دانتي وفرجيل، وكان ذلك بتدخل ساكن آخر من سكان التوابيت سرعان ما يتعرف عليه دانتي من خلال وضعه وكلماته، وكان المقاطع وهو كافا لكانته كافالكانتي ابو صديق صباه الشاعر جويويد كافالكانتي على أن المشهد الذي قد يمثله الآن بين كافالكانتي ودانتي ليس إلا مشهدا قصيرا (٢١سطرا) وبمجرد ان يجد نهايته بعودة كافالكانتي إلى الرقاد يستأنف فاريناتا الحديث المنقطع.

وعلى هذا ففي حيز ضيق يبلغ نحو سبعين بيتا يجري تبدل في الحدث ثلاث مرات، وثمة اربعة مشاهد، كلها ذات عنفوان ومضمون، ويقفو بعضها اثر بعض جميعاوليس منها واحد فيه مجرد مضمون تمهيدي، حتى ولا الأول، وهو الحوار الهادئ نسبيا بين دانتي وفرجيل، والذي لم نطبعه هنا فيما طبعنا، والحق انه يقدم فيه إلى القارئ، وإلى دانتي أيضاً، المسرح الجديد للأحداث الذي ينفتح امامها وهو الدائرة السادسة من الجحيم، تقديما تمهيدياً، ولكنه يتضمن ايضا حدثا سيكولوجيا خاصا قائما بذاته بين كلا المتخاطبين، ويواجه السكينة النظرية والرقة الروحانية، في هذا الفصل التمهيدي، وبأشد أشكال التعارض، المشهد الثاني الدرامي إلى درجة فائقة، والذي يمهد له الصوت الذي يتردد فجأة، والظهور المفاجيء للجسد المنتصب في التابوت، وفزع دانتي، وكلمات فرجيل المشجعة وايماءاته، وفيه يتطور، بمثل الارتفاع والمفاجأة اللذين يتطور بهما جسمه، شخصية فاريناتا الأخلاقية التي تتسم بقدرة على البقاء كبيرة بالقدر ذاته، وهي

التي لم تستطع ان تلامس الموت، وعذاب الجحيم، وهو مازال هو نفسه الذي كان يعيش، وهي- الأصوات التوسكانية من فم دانتي التي دفعته إلى النهوض، وإلى أن يستوقف العابر بأدب مزهو، متزن،وحين يدنو منه يسأله اول الأمر عن أصله ليتأكد أهو مع صديق أم مع عدو، وحين يسمع أن دانتي سليل عرق جيلفي يصرح بارتياح شديد انه اخرج هذا الرهط المعادي مرتين من المدينة. فمصير مدينة فلورنسا والحرب الجيبليني مازالا فكرته الوحيدة، ويتعرض جواب دانتي بأن طرد الجيلفيين لم يفد الجيبليين في شيء على المدى الطويل، وانهم ظلوا آخر الأمر هم المنفيين، للمقاطعة من جراء نهوض كافا لكانتي الذي سمع كلمات دانتي وعرفه، ويغدو رأسه المستطلع مرئيا عائدا إلى جسد أصغر كثيرا من جسد فاريناتا. وهو يلتمس ابنه في صحبة دانتي، وحين لايبصره ينفجر بأسئلة مفعمة بالفزع يتبين منها انه مازال هو ايضا يتمتع بالشخصية ذاتها. والعواطف ذاتها، كما كان شأنه في غابر الأيام، وهو على قيد الحياة، وهي بالطبع عواطف مختلفة تماما عنها عند فاريناتا: الولع بالحياة الدنيوية، والإيمان بالعظمة المطلقة للفكر البشري، وقبل كل شيء حبه لابنه جويدو واعجابه به. ويطرح اسئلته الملحة وهو منفعل، يكاد يتضرع، متميزا بذلك تميُّزا شديداً عن عظمة فاريناتا المتسمة بالإتزان ورباطة الجأش، وحين يعتقد ،(وهو غير محق) أن عليه ان يستنتج من كلمات دانتي ان ابنه ماعاد حيا، ينهار، وعلى اثر ذلك يعطي فاريناتا غير متأثر، وغير آبه بالحادث العَرَضي جوابا على تصريح دانتي الأخير الموجَّه اليه، يميز طبيعته تمييزا كاملا: اذا كان الجيبلينيون المنفيون لم يفلحوا، كما تقول، في العودة إلى المدينة فان هذا بالقياس إلى عذاب أكبر من عذاب السرير الذي أرقد فيه.

ويعد التركيز هنا اكثر منه في أي من المواضع التي ناقشناها حتى الآن في هذا الكتاب، وليس الأمر بمجرد زيادة، ولابمجرد اهمية أكبر، ومزيد من السمة الدرامية في مجال ضيق كهذا، بل هو تعقيد في حد ذاته إلى حد بعيد أيضاً، فليست المسألة سرد حدث، بل هي ثلاثة أحداث مختلفة يتعرض ثانيها، و هو مشهد فاريناتا، للمقاطعة من جراء المشهد الثالث، وينقسم إلى قسمين، وعلى هذا فلا توجد وحدة موضوع بالمعنى المألوف، وليس الأمر ايضاً كما هو في مشهد هوميرالذي نوقش في فصلنا الأول، حيث

يقدم ذكر ندبة أوديسويس حافزا إلى قصة استطرادية طويلة مفصلة تذهب إلى مدى بعيد بل يتبدل الموضوع بسرعة، واحداً على أثر الآخر، وبصورة مفاجئة، فكلمات فاريناتا تقاطع الحديث بين فرجيل ودانتي بصورة مفاجئة، وعبارة(allor surse)وعندئذ قام، في البيت ٥٢ تمزق مشهد فاريناتا دونما رابط، ثم يستأنف المشهد من جديد بعبارة("Ma quell,altrg magnanimo")-(ولكن تلك الروح العملاقة)-بغير تمهيد على النحو ذاته وترتكز وحدة المجموع على مسرح الحدث، على المنظر الطبيعي-الأخلاقي لمحيط الجحيم الخاص بالهراطقة والكفار، كما يرتكز التبدل السريع للأحداث المستقلة في حدذاتها وغير المترابطة فيما بينها، من حيث كونها مشاهد متفرقة، على البنية الإجمالية للكوميديا، فهي تكشف عن جولة فرد مع دليله، في عالم يمكث سكانه في مكانهم المشار اليه. وعلى الرغم من هذا التبدل السريع لا يمكن الحديث مع ذلك عن توافق إردافيّ في الأسلوب اللغوي، اذ يكشف كل مشهد في حد ذاته عن غنى كبير في وسائل الربط الخاصة ببنية الجملة، وحيثما تكون المشاهد، كما هي هنا موضوعة بعضُها ازاء بعض، بصورة حادة، وبدون ترابط فيما بينها، تستعمل للمقالة قوالب تعبيرية معقدة وفنية هي أقرب إلى أن يتم تقييمها بأنها تبديلات منها إلى أن يتم تقييمها بأنها جمل مُرْدَفة(Parataxe).

ولايجري رصف المشاهد بعضها إلى جانب بعض بصورة متوترة متصلة، وعلى الوتيرة ذاتها. وليتصور المرء أسطورة ألكسيوس اللاتينية(ص١١٤ ومايليها) وحتى أنشودة رولاند، بل ترتفع من الأعماق في خصوصية لها قالبها لكل إيقاع على حدة، وتتفاعل بعضها ازاء بعض في الحركة والحركة المعاكسة لها، ولكي نجعل هذا يظهر بمزيد من الوضوح نريد ان نحيط بالمواضع التي يتبدّل عندها المشهد، بأعيننا عن كثب.فإنّ فاريناتا يقاطع المارَّيْن وهما يتحدثان بالكلمات التالية:(ايها التوسكاني، يامن تسير في مدينة النار، وانتَ بعدُ على قيد الحياة.. وهذا نداء، انه صيغة المنادى التي يُمَهَّد لها بحرف النداء (٥) (يا) ويليها جملة وصلية تعد ثقيلة حقا بالقياس إلى النداء، وحافلة بالمضمون،ثم يليها بعد ذلك فحسب جملة التمني المشحونة، على النحو ذاته، بالأدب الجمّ والمتحفظ/ فهو لايقول:أيها التوسكانيّ امكث واقفاً، بل يقول: أيها التوسكاني،

يامن..،هلا تفضلت بالتوقف عند هذا المكان، وتعد اللفتة المتمثلة في عبارة ("du O du,der" (انت، يامن..." المضحكة في الألمانية إلى حد ما، بسبب الجناس الاستهلالي، بحرف (d) (Allteration)، احتفالية إلى حد فائق، وتنتمي إلى الأسلوب الرفيع في الملحمة القديمة، وقد ظل صداها في أذن دانتي مثلما ظل عنده قدر كبير من فرجيل أو لوكان أوستاتيوس،ولا أعتقد أنها استعملت قبله في لغة عامية من لغات العصر الوسيط، ولكنه يستعملها بطريقته: بطريقة توكيدية فائقة القوة، مثلما يستعمل في العصر القديم صيغة للدعاء، على أقصى الحدود، وهي في الجملة الموصولة شديدة التركيز في المضمون على قدرما يستطيع ذلك، وتتم الإحاطة بإحساس فاريناتا وموقعه تجاه المارين عن طريق ثلاثة تحديدات: في عبارة "يامن تجوس خلال مدينة النار، وانت بعد على قيد الحياة، وتُحَدِّث بالأحاديث الفائقة الجمال"، بطريقة يبلغ من قوتها وحيويتها ان الأستاذ فرجيل لو سمع هذه الكلمات حقا لانتابه من الفزع الشديد اشد مما انتاب دانتي في القصيدة، والحق ان الجملة الموصولة المرتبطة بصيغ النداء، جميلة ومتناسقة ولكنها بعيدة عن بلوغ هذاالقدر من الإيجاز المرهف الساحر (على شاكلة قول انياس، t، ٤٣٦"؛:ياللمحظوظين الذين من اجلهم تصعد التأوهات" أو هي بعيدة عن أن تكون أكثر إمتاعاً من جرّاء الفيض البلاغي المتسع،٦٣٨: قال: "انتم يامن من أجلهم أريق دم الآباء، والقوى الثابتة تبقى صامدة"، وليلاحظ المرء أيضاً كيف يتم التعبير على سبيل الحصر، لكن بصورة اكثر تأثيرا، عن طباق" خلال مدينة النار"و"على قيد الحياة"وذلك عن طريق موضع الكلمة"(على قيد الحياة) وبعد هذه المخاطبة ذات السطور الثلاثة، تلي الثلاثية التي يتظاهر فيها فاريناتا بأنه رجل من الريف، وبعد ذلك فحسب، حين يكون قد امسك عن الحديث، تأتي جملة "وفجأة" انبثق هذا الصوت، الخ.. وهي جملة كان المرء أقرب إلى أن ينتظر ان تكون تمهيداً لحدث مفاجئ، ولكنها تكون هنا، بعد الذي جرى من قبل هادئة نسبيا، وهي تحدث اثرها بحكم كونها تفسيرا لما يحدث وعلى أنها ينبغي أن تقرأ من قبل منشد أضعف صوتاً، واذاً فليس من الممكن الحديث عن تراصف إردا فيّ متجانس في مشهد فاريناتا، بصدد الحديث بين كلا المتجولين، فهو مشار اليه من ناحية أولى إشارة هادئة حتى في اثناء حديث فرجيل (الأبيات١٦-١٨) وهو يعد من ناحية أخرى اقتحاما بالغ القوة، والعنفوان، والغلبة لمجال آخر، بالمعنى المكانيّ والأخلاقي والسيكولوجي،

والجمالي، بحيث لايوجد فيما سبق، أي في الترابط بين المتعاقبات المجـردة، بـل في العلاقـة الحية القائمة على الحركة، والحركة المعاكسة، وفي الانبثاق المفاجئ لشيئ سبق استشعاره على نحـو ضئيـل، وليسـت الأحـداث، كمـا قلنـا في صـدد نشيد رولانـد، وأسـطورة ألكسيوس، مقسمة إلى جزئيات صغيرة، بل يعيش بعضها مع بعـض، علـى النقيـض مـن ذلك، ومن جّراء هذا النقيض بالذات– اما التبدل الثاني في المشاهد فيحـدث عـن طريـق الكلمات(Allor surse) في البيت ٥٢، وهو يبدو اكثر بساطة وأقل جدارة بالملاحظة مـن الأولى وما الذي يمكن أن يكون الأكثر طبيعية من إيراد حدث يحل فجأة مع الكلمـات: "ثم حدث أن..."؟ ولكن حين يطرح المرء سؤال اين يمكـن العثـور علـى حركـة لغويـة مماثلة تقاطع حدثا جارياً بهذه الحدة– والدرامية بكلمة "da –واذا) في اللغات العامية قبل دانتي، فسوف يضطر المرء إلى ان يبحث طويلا بلا ريب. أمـا أنـا فـلا أعرفهـا. علـى أن كلمة (وإذا) (الفجائية) في بداية الجملة توجد بصورة كثيرة التواتر حقاً في الإيطالية قبـل دانتي، ومثال ذلك في اقاصيص نوفيللينو، لكن بمعنى أضعف إلى حد بعيد جـداً، وأمثـال هذه الضروب من الاستهلال الحاد الأثـر لاتوجـد في أسلوب السـرد قبـل دانـتي، ولافي الوعي الخاص بذلك العصر، ولا في الملاحم الفرنسية، حيـث يوجـد بمعنى ممـاثل ولكنـه أضعف إلى حد بعيد، عبارة(es vos) أو(atant vos)(مثل رولانـد ٤١٣، وغيرهـا كثير) أمّا إلى أي مدى كانت تصور لفتات الحدث الدرامية العالمية تماما، تصويراً اكثر تفصيـلاً وصرامة، فذلك ما يستطيع المرء أن يـراه مثـلا مـن خـلال فيلهـاردوان(Villehardouin)، الـذي يمهـد لتدخـل حـاكم البندقيـة الهـرم الفـاني، والأعمـق، لـدى الانقضـاض علـى القسطنطينية، حين يأمر قومه المترددين بالنزول إلى الـبر، تحت طائلـة عقوبـة المـوت، ان يجعلوه أول النازلين إلى البر، مع راية ماركور، بالكلمات التالية(or parreez air estranye proece) وذلك بالضبط كما لو أن دانتي كتب بدلا من الـ(allara) ولكنه أقـل وروداً في الأسلوب الرفيع منه عند بلا وتوس في الفرنسية القديمة وهذه المُقاطِعَة المفاجئة، على غـير تمهيد، توصلنا إلى الأثر الصحيح، حين نبحث عن التعبير اللاتيني لكلمة(da– واذا ...)، وذلك انه ليس(tum) أو(tunc) بل هو أحرى ان يكون في بعـض الحـالأت(sed: بـل، او iam:حينئذ)ولكـن الملائـم الحقيقـي الـذي يتمتـع بالطاقـة الكاملـة هـو(ecce–هـوذا)، او الأفضـل منـه، ولكنـه أقـل وروداً في الأسـلوب الرفيـع منه عنـد بلاوتـوس وفي رسـائل

شيشرون وابوليوس، ونحو هؤلاء، وقبل كل شيء في الفولجاتا(*) حين تناول ابراهيم السكين ليضحي بولده اسحق اذ يرد هناك: "فاذا بملاك الرب يصرخ من السماء قائلاً: ابراهيم، ابراهيم "... ويبدو لي أن هذه الحركة اللغوية ذات المقاطعة الحادة، هي اكثر حدة من أن تنسب إلى الأسلوب الرفيع في اللاتينية الكلاسيكية، اما الأسلوب الرفيع الخاص بالكتاب المقدس فتلائمه هذه ملاءمة كاملة، في مقابل ذلك، وفوق هذا يستعمل دانتي عبارة:هاهوذا (etecce) التوراتية استعمالاً حرفيا في مناسبة أخرى، حيث تجري مقاطعة وَضْعٍ بحدث، بصورة مفاجئة، وإن لم تكن درامية تماما إلى هذا الحد(المطهر ٢١،٧)عن لوقا ،٢٤،١٣،"واتفق ان اثنين منهم"ومع ذلك فأنا لااريد ان أزعم زعم الواثق أن دانتي أدخل الحركة اللغوية لعبارة"da -اذاً(*) ذات المُقاطعة الفجائية، في الأسلوب الرفيع، وان هذه الحركة تسربت إلىذاته من خلال الكتاب المقدس، ولكن يمكن ان يصل الوضوح إلىحد أن عبارة da: اذاً الجذابة دراميا لم تكن في الوقت الذي كان هو يكتب فيه بدهية، ولا في متناول كل امرئ كما هي اليوم، بحال من الأحوال، وأنه استعملها استعمالاً اكثر تطرفا من أي امرئ آخر كان قبله في العصر الوسيط، ولابد من ان يؤخذ بعين الاعتبار بعد في هذا الصدد ايضا معنى عبارة "surse"، وصداها، اذ يستعملها دانتي بعدُ ايضا في موضع آخر مع تأثير ايقاعي أعظم من اجل نهوض مفاجئ (المطهر ٧٢،٦/٧٣: والظل ملتف على نفسه".

وعلى هذا فعبارة(allor surse)في البيت ٥٢ لاتكاد تقل وزنا عن كلمات فاريناتا التي تؤدي إلى المقاطعة الأولى، فكلمة(allor) هذه تنتمي إلى تلك الصيغة الإردافية التي تُدخِل بعض الأجزاء المرتبطة عن طريقها في علاقة ديناميكية مع البعض الآخر، فالحديث عن فاريناتا يتعرض للمقاطعة، وكافالكانتي لايستطيع بعد الكلمات الأخيرة التي سمعها، ان ينتظر نهايته، وتفارقه رباطة جأشه ويشكل ظهوره باللفتات المستطلعة، والكلمات النائحة، واليأس الذي يعالجه لدى العودة إلى الرقاد، تناقضا صارخا مع الرصانة الهادئة عند فاريناتا الذى يعود إلى الكلام مع التبّدل الثالث (البيت ٧٣ ومايليه)، أما التبدل

(*) الترجمة اللاتينية للكتاب المقدس.

(*) المقصود هنا "اذا" الفجائية باللغة العربية «المترجم»

الثالث فأقل دراميـة من الأولين إلى حد بعيد، فهو هادئ، ومعتد بنفسه ورصين، ويسيطر فاريناتا وحده على المشهد، ولكن التعارض مع السابق عليه يغدو بذلك أكثر قوة، ويسميه دانتي (magnanismo – الروح العملاقة) بمصطلح أرسطاليسي، ربما بات حياً لديه من طريق توما الاكويني، ومن الجائز أكثر من ذلك أن يكون من طريق برونيتولاتيني، وهو يشير إلى فرجيل في موضوع سابق، ولاريب أنه متناقض تناقضا مقصودا مع كافالكانتي (تراك costui) ويفترض في الثلاثة المبنية على الشكل ذاته، والتي تعبر عن عدم تأثر فاريناتا (لم يبدّل منظره، ولم يحرّك عنقه، ولم يحن أضلاعه) ألاّ تصف فاريناتا لذاته فحسب، بل يفترض أن تورد موقفه في تعارض مع موقف كافالكانتي، وهذا يبدو أيضاً للمستمع من الجمل المبنية على نحو متجانس، إذ مازال يحمل في وعيه مسائل الآخر غير المتجانسة، والمتصاعدة على نحو ينطوي على الشكوى (ولاريب أن دانتي قد اتخذ من ظهور أندروماخ في الإنيـاذة:III ،٣١٠، أي من شكاوى امرأة،– الأنموذج لتشكيل هذه الاسئلة).

ولما كانت الأحداث، تتعاقب وتتوالى بهذه الصورة المفاجئة فإنه لايمكن الحديث عن تلاؤم بين الأساليب قائم على الإرداف، وانما تتردد الحركة الأكثر حيوية بغير انقطاع عبر المجموع، ويعتمد دانتي على وسائل أسلوبية تتسم بغنى لم تعرفه قبلَه لغة عامية أوروبية، وهو لايستعملها متفرقة فحسب، بل يضعها في علاقة لاتنقطع، بعضها مع بعض، أما حديث فرجيل المشجع، ٣١، ٣٣، فلا يتضمن الا جملاً رئيسية بدون أية رابطة عن طريق حروف العطف: فمن صيغة أمر موجزة إلى سؤال قصير، ثم صيغة أمر مع مفعول به، وتفسير قائم على الجملة الموصولة، وجملة في صيغة المستقبل، وطلبية بمقتضى المعنى، مع تحديد ظرفي، ولكن التعاقب السريع، والإحاطة الحادة بالأجزاء المتفرقة، وتوافق بعضها مع بعض يخلقان العنفوان الكامل لحديث محكي حكاية حيّة: تَلَفّتْ حواليك! ماذا خطر ببالك، وهكذا دواليك، وإلى جانب ذلك توجد تقسيمات فكرية من طراز هو في الغاية من الدقة، فإلى جانب التقسيم المألوف السببي (pero – ولكن) يظهر الـ(onde–حيث) الذي يتردد بين القيمة الزمنية، والسببي الغرضي (الـ Forse che قد يجوز) الذي يقلل من الشدة على سبيل التأدب، في رأي بعض قدماء

الشارحين، وهناك الروابط الزمنية والمقارنة والفرضية المقســمة إلى مراحـل، والمتناهيـة في تباينها، مدعومـة بـأعظم درجـات المرونـة في تعبئـة صيـغ الأفعـال، وفي اسـتعمال موقـع الكلمة، وليلاحظ المرء مثلا، بأي - سهولة يحتفـظ دانـتي بمشـهد ظهـور كافالكـانتي في يده، من حيث بنيان.الجملة بحيث يجري دفعة واحدة، خلال ثلاثة مقاطع شعرية ثلاثيــة، حتى نهاية حديثه الأول (البيت ٦٠) وترتكـز وحـدة المبنى على أعمـدة الفعـل الثلاثـة surse،guario ،disse فعلى الاول يستند المبتدأ Subjekt) وأشكال التحديد الظرفية، وفوق ذلك أيضاً القوس التفسيري (اعتقد) وعلى كلمة guardio (انظر) كلا السطرين الاولـين من الثلاثية الثانية ذات الجملة التشابهية (als - ob - Satz) بينما يقصد السـطر الثـالث إلى كلمة disse "قال "، والحديث المباشر لكافالكانتي الـذي تبلـغ فيـه الحركـة البادئـة بقـوة والمنحسرة بعد ذلك، والعائدة إلى التصاعد ابتداء من البيت ٥٧ ذروتها، بمجملهــا، فـاذا وجد قراء لهذا البحث أقل اعتيادا على التراث الخاص بالعصر الوسيط في اللغات العاميـة، فربما تعجبوا من أنني أبرز هنا بنى للجمل وأشيد بها على أنها شيء خارق للعادة، وهـي التي يستعملها اليوم كل كاتب موهوب إلى حد ما، بل كثير من كتـاب الرسـائل الذيـن يتمتعون ببعض الثقافة اللغوية، دونما جهد. ولكن عندما ينطلق المرء من السابقين تعد لغة دانتي أعجوبة لايكاد يمكن إدراكها. ففي مقابل كل السابقين الذين كان بينهـم أدبـاء - عظام بلا ريب، يتسـم تعبيره، بغنـى وحضـور وطاقـة، ومرونـة، أكـبر إلى حـد لايقبـل المقارنة، وهو يعرف، ويستعمل، أشكالا أكـثر إلى حـد لايقبـل المقارنـة، حتـى إن المـرء ليصل إلى قناعة مؤداها أن هذا الانسان قد اكتشف العالم من جديد عن طريق لغته.

وفي كثير جدا من الأحيان يتعذّر اثبات من أين جاء بهذه الصيغة التعبيريـة أو تلـك أو التكهن بذلك، ولكن المصادر جد كثيرة، وهـو يسـمعها، ويسـتعملها، بطريقـة بالغـة الدقة والأصالة، وهي مع ذلك تبلغ من الخصوصية ما يجعل مثل هذا الإثبات أو التخمـين يزيد من الإعجاب بسلطان عبقريته اللغوية فحسب. وفي نص كنصنـا يسـتطيع المـرء أن يتناول أي موضع، وسوف يجد في كل مكان شيئا مدهشا لم يكن متصـورا حتـى ذلـك الوقت في الآداب العاميـة، ونتنـاول شيئا لايلفـت النظـر البتـة مثـل الجملـة(stesso man vegno do me) أوَ يستطيع المرء أن يتصور إحاطةً بمثـل هـذه الفكـرة وبمثـل هـذا الإيجـاز

والكمال، وهل يستطيع المرء أن يتصور على الإطلاق بنيــة فكرية بمثـل هـذا الإرهـاف، وكلمة (da – إذا) بهذا المعنى في أدب كاتب سابق من كتّاب لغة عامية؟ على ان دانتي يستعمل (da–اذا) بهذا المعنى، بطريقة معقدة بعد (المطهر، ١/٥٢: da me non venni، ثم في المطهر:١٩، ٤٣: buona da sé صالحة في ذاتهـا والفقـرة ٢/٢٨ (١) لم آت مـن نفسي، ان معنى"من طاقته الخاصة"و"من واقع خـاص بـه" و"صـادر عـن ذاتـه"يمكـن أن يكون قد تطور من معنى"من كذا... إلى هنا " ويكتب جويدو كافالكانتي في ص ١٧٦ قائلاً:"تقول لي السيدة: الحب ليس فضيلة ولكنه ينبثق عنها. ولايستطيع المرء بـالطبع أن يزعم أن دانتي ابتدع الاستعمال الجديد للمعنى، ذلك لانه حتى اذا لم يوجد في النصوص الأقدم، موضع واحد من هذا الطراز، فمن الممكن أن يكون قد ضاع بلا ريـب، وحتـى لو لم يكتب قط شيء مماثل قبله فمن الممكن أن يكون عاش في اللغـة الدارجـة. والحـال كذلك أيضاً مثلما يكشف عنه موضع كاريكاتوري عند ليوبتراند فون كريمونـا. ولكـن من المؤكد أن دانتي حين أبدع هذا الاستعمال الموجز أو تبناه، أضفى عليـه قـوة تأثـير لم تكن متصوّرة من قبل، ومما يسهم في ذلك، في موضعنـا، إسـهاما هامـا، ذلـك التنـاقض المزدوج: فمن جهة (بذكاء خارق – مرة أخرى: ذاك الذي ينتظر هنـاك.وكلاهمـا مـن الكنايات البلاغية تتجنب إحداهما الاسم بدافع الكبرياء والأخرى بدافع الاحترام).وربمـا كانت عبارة da me stesso(نفسي بنفسي) عائدة إلى اللغة العامية، ويتبين فيما عـدا هـذه الحالة أيضاً أن دانتي لايأنف على الإطلاق من الاستعمالات العاميـة فعبـارة: مـاذا نفعـل يافولجيتي:?Volgitil che Fai تُحْدِث وهي في فم فرجيل، بعـد الصياغـة الاحتفاليـة لنـداء فاريناتا، مفعول الحديث العفوي غير المصقول، بصورة قوية تمامـا، مثلمـا يظهـر هـذا في كل لحظة لدى التعامل مع المتحدثين في الحياة اليوميـة، ولايختلـف الأمـر كثـيرا في صـدد السؤال القاسي والعاري من كل حلية قائمة علـى الكنايـة Chi fur li maggior tui:مـن كان كبار قومك؟ أو في صـدد عبـارة كافالكـانتي egli ebbe هـو الـذي حصـل: come dicesti كيف قلت؟ الخ....

وحين يمضي المرء في قراءة النشيد يعثر حوالي النهايـة، في الموضـع الـذي يسـأل فيـه فرجيل:?berche sei tu sismar (١٢٥) لماذا انت ضائع هكذا ؟وكل هذه المواضع كـانت

خليقة، لو أخرجها المرء عن سياقها، أن تكون ممكنة التصور في كل حديث مألوف ذي مستوى أسلوبي منخفض، وإلى جانب ذلك توجد صياغات تتسم بذروة الجزالة الخطابية، وتعد رفيعة من الناحية اللغوية أيضاً بصورة مطلقة بالمعنى القديم، ويتجه المقصد الأسلوبي على الاجمال إلى السامي بلا ريب، ويحس المرء بذلك أيضاً، لو لم يعرفه من تصريحات دانتي الصريحة بصورة مباشرة من كل سطر من سطور القصيدة، مهما يكن من عامينها، وتتم المثابرة على الثقل (gravitas) في ايقاع دانتي حتى النهاية حتى إن المرء لايستطيع أن يرتاب لحظة واحدة في ماهية مستوى الاسلوب الذي يجد المرء نفسه فيه. ولاريب أيضاً في أن الأدباء القدامى هم الذين قدموا لدانتي أنموذج الأسلوب الرفيع، له هو في المقام الأول، وهو يصرح بنفسه في كثير من المواضع، في الكوميديا وفي رسالته "في البلاغة الشعبية" عن مقدار ما يدين به لهم في الأسلوب الرفيع الخاص باللغة العامية، بل يقول ذلك أيضاً حتى في موضعنا، لأن البيت الذي يكثر الجدال فيه، وهو أن جويد وكافالكانتي ربما كان يزدري فرجيل ينطوي، فيما ينطوي عليه من المعاني الكثيرة، على هذا أيضاً، وقد فهمه كل الشارحين القدامى تقريبا بالمعنى الجمالّي، ولكن مما لايمكن انكاره في الوقت ذاته أن مفهوم دانتي عن السامي يتميز تميزاً جوهرياً تماماً عنه في الامثلة القديمة التي كان يحتذيها، ولم يكن ذلك في الجانب الموضوعي أقل منه في الصياغة اللغوية.

فالموضوعات التي توردها الكوميديا تعد مزيجا من السامي والوضيع بطريقة مهولة بالمقياس القديم: إذ يوجد بينها شخصيات من التاريخ الذي لم يكد ينقضي، والذي مازال يعد معاصراً، وفيها على الرغم من الفقرة ١٧، ١٣٨-١٣٦ شخصيات عرضية ومغمورة إلى حد بعيد، ويجري تصويرها في كثير جد من الاحيان، في جو حياتها الواقعي – الوضيع بغير تحفظ، ولايعرف دانتي على الاطلاق، كما يعلم كل قارىء، حدودا في المحاكاة الدقيقة، التي لاتورية فيها، للحياة اليومية وللشائه (grotesk) والمثير للاشمئزاز، انها الاشياء التي لايمكن لها على الاطلاق أن تعد سامية في حد ذاتها بالمعنى القديم ولاتكون كذلك الا عن طريق الاسلوب الذي يرتبها ويصوغها به، وقد سبق الحديث عن المزيج اللغوي في اسلوبه، وليفكر المرء بعد في البيت: "دعهم يحكُّون حيثما

يشعرون بالحكّة"، في أحد المواضع الاكثر احتفالية في الفردوس (١٧، ١٢٩)، لكي يدرك كل المسافة التي تفصله عن فرجيل مثلا.

و لم يكن هذا بالمستحب عند كثير من النقاد أولي الشأن، بل بالقياس إلى عصور بأكملها من الذوق الكلاسيكي مع هذا القرب المفرط من الحاضر، ضمن السامي، ومع الشطط " المثير للاشمئزاز، والفاحش في كثير من الاحيان،" (وهذه كلمات جوته، من حوليات عام ١٨٢١)، وهذا أمر حد مفهوم، ذلك لأنه مامن مكان تتجلى فيه المواجهة بين كلا التقليدين، التقليد القديم القائم على الفصل بين الأسلوبين، والتقليد المسيحي القائم على المزج بينهما، مثلما تتجلى في هذا المزاج الخاص العارم الذي يعود عنده كلا التقليدين، أي حتى القديم الذي يطمح إليه، إلى حيز الوعي بدون أن يستطيع التخلي عن الآخر، ومامن مكان يصل فيه النموذج الاسلوبي إلى تحطيم الأساليب بهذه الدرجة من القرب، وكان المثقفون في أواخر العصر القديم يعدون من قبيل تحطيم الأسلوب أيضاً، أسفار الكتاب المقدس، و لم يكن بد للمتأخرين من الإنسانيين أن يحسّوا، على النحو ذاته بالضبط، بعمل أعظم أسلافهم، ذلك الذي كان يعود إلى مطالعة الأدباء القدامى من أجل فنهم ويتمثل إيقاعهم في سريرته، وذلك الذي كان أول من أدرك، وحقق فكرة الشعبي المصور، أي الأدب العظيم في اللغة الأم، وذلك على وجه الخصوص لأنه كان يفعل هذا كله. أما آداب العصر الوسيط، السابقة، القائمة على المزج بين الأسلوبين كالمسرح المسيحي، فقد كان من الممكن الصفح عن المزج الأسلوبي فيها من أجل بساطتها، وكان يبدو أنها لاتدعي حقا في مكانة أدبية رفيعة. وكان المسرح المسيحي يجد تبريره من خلال غرضه وطابعه الشعبيين، أويجد الصفح عنه على الأقل، و لم يدخل أبداً في مضمار ما يجب الاهتمام به والحكم عليه حكما جادا.

أما هنا فلم يكن من الممكن الحديث عن البساطة أو عن غياب ادعاء الحق: فكثير من كلمات دانتي الصريحة، وكل أشكال الاعتماد على الأنموذج الفرجيلي، وألوان مناشدة آلهة الشعر وأبوللو، والله، والعلاقة بشعبه الخاص، التي يتسرب ضوؤها من كثير من المواضع الحافلة بالتشويق، والدراميّة، وأكثر من هذا كله الإيقاع الخاص بكل سطر على حدة من سطور الكتاب ذاته يشهدن على ذروة ادعاء الحق، وليس مما يدعو إلى

العجب أن الحقيقة الهائلة لهذا الأثر كانت غير سارة بالقياس إلى كثير من المتأخرين من الإنسانيين، وممن ربّوا على المذهب الإنساني. على أن دانتي نفسه يظهر في تصريحاته النظرية قدرا معينا من عدم اليقين في مسألة التصنيف الأسلوبي للكوميديا. ففي رسالته، في البلاغة الشعبية، التي تتناول شعر قصائد الكانزون (Kanzon) والتي يبدو أن الكوميديا لم تكن قد ألقت ظلا عليها بعد، يطرح دانتي على الأسلوب الرفيع والمأساوي مطاليب مختلفة كل الاختلاف عن تلك التي يحققها بعد ذلك في الكوميديا. فهي أكثر ضيقا إلى حد بعيد فيما يتصل باختيار الموضوع، وأكثر طهرانية ونزوعا إلى الفصل بين الأساليب فيما يتصل باختيار القالب والكلمات.لقد كان في تلك الأيام واقعا تحت تأثير أدب المتأخرين من البروفنساليين و(الأسلوب الجديد) الايطالي وهما الأدبان الفنّيان إلى درجة مفرطة، والمكرسّان لحلقة مختارة من المطلعين فحسب، وكان يربط بذلك النظرية القديمة الخاصة بالفصل بين الأساليب، على نحو ما كانت تواصل جولانها، لدى أصحاب نظريات الفن البلاغي في العصور الوسطى، ولم يتحرر قط كل التحرر من هذه النظريات، وإلا لما سمى قصيدته الكبرى "الكوميديا " في تناقض واضح مع تسمية فرجيل للإنياذه باسم "التراجيديا العليا " الجحيم، ٢٠، ١١٣)، وعلى هذا فهو يبدو أنه لم يبوّء قصيدته الكبرى منزلة الأسلوب التراجيدي الرفيع، ويأتي فوق ذلك بعد، التبرير الذي يقدمه في الفقرة العاشرة، لكانجراندي، لاسم كوميديا، فالتراجيديا والكوميديا تتباينان، كما يقول هناك، من جراء مسار الحدث الذي يفضي، في التراجيديا، من بداية هادئة ونبيلة إلى خاتمة رهيبة، وفي الكوميديا، بصورة معكوسة، من البداية المرة، إلى الخاتمة السعيدة، ثم،وهذا هو الأكثر أهمية بالقياس إلينا، عن طريق الأسلوب: الهادىء والرفيع. ولذلك فلا بد لقصيدته أن تسمى بالكوميديا، وذلك من ناحية أولى بسبب البداية السيئة والخاتمة السعيدة، ومن ناحية أخرى بسبب الأسلوب الوضيع والمتدني. ولا بد للمرء في البداية أن يعتقد أن هذا يعود إلى استعمال اللغة الايطالية، وعندها سيكون الأسلوب بناء على ذلك ببساطة، لأن الكوميديا مكتوبة بالايطالية، لا باللاتينية، ولكن مثل هذا التصريح ما كان ليوثق بنسبته إلى دانتي الذي دافع عن المكانة الرفيعة للغة العامية منذ كتاب (البلاغة eloquentia) والذي أرسى هو ذاته في قصائده المسماة (eanyone)، أسس الأسلوب الرفيع للغة العامية، والذي كان قد أنهى الكوميديا في عصر

الرسالة إلى كانجراندي، ومن أجل ذلك فقد فهم باحثون مختلفون كلمة locutio لاعلى أنها(اللغة)، بل على أنها طريقة التعبير، بحيث يكون دانتي أراد أن يقول أن طريقة التعبير في الكتاب ليست الطريقة الايطالية الرفيعة). فاللغة العامية الرفيعة لغة الكرادلة والوصفاء ولغة الحكام، اذا أردنا أن نستعمل كلماته الخاصة(في البلاغة الشعبية،١، ١٧) بل هي طريقة اللغة الشعبية المأخوذة من الحياة اليومية كيفما اتفق، ولكنه لا يتخذ هنا أيضاً على أية حال، أسلوبا تراجيديا رفيعاً لكتابه، بل أسلوبا متوسطاً في أقصى الحالات، وهو لا يعبر عن هذا أيضاً إلا بصورة واضحة، وذلك بأن يورد ذلك الموضع من كتاب هوراس في فن الشعر (ص٩٣ وما يليها) الذي يقال فيه إن الكوميديا تتخذ في بعض الأحيان إيقاعات تراجيدية أيضاً وبالعكس، وهو على وجه الإجمال ينسب كتابه إلى الأسلوب الوضيع بعد أن يكون قد تحدث قبيل ذلك عن تعدد معانيه–وذلك ما يتلاءم أبداً مع الأسلوب الوضيع–على الرغم من أنه يشير إلى القسم الذي يقدمه برسالة كانجراندي وهو الفردوس، باسم" النشيد السامي" مراراً، وإلى مادته بصفة أما في الكوميديا ذاتها فيظل عدم اليقين موجوداً، ولكن هنا يتغلب الشعور بأن الموضوع والقالب يمكن أن يتبوآ أعلى مكانة أدبية.ولقد فصلنا آنفا كل ما يشهد لشعوره الكامل بطبيعة أسلوبه، ومكانته، ولكنه على الرغم من أنه يختار فرجيل رائداً، وعلى الرغم من أنه يستحضر أبولو و عرائس الشعر، فانه يتجنب مع ذلك أية اشارة إلى قصيدته على أنها رفيعة بالمعنى القديم. ولكي يعبر عن سموها الخصوصي يصوغ كلمة خاصة:"الشعر المقدس الذي صاغته يد سماوية وأرضية" (الفقرة ٢٥، ٣/٢).ويبدو من الصعب الاعتقاد أنه، بعد أن عثر على هذه الكلمة، وكان قد أكمل الكوميديا، عبر عن رأيه في طبيعتها بعد ذلك بهذه الطريقة المدرسية كما هي في الرسالة إلى كانجراندي التي نوقشت منذ حين والتي تطرق الشك إلى أصالتها من وجوه عدة، ولكن سمعة الرواية القديمة التي كانت في تلك الأيام ما زال يحيط بها الغموض من جراء الإضفاء المتحذلق للطابع المنهجي، والميل إلى المواقف النظرية الثابتة واللامعقولة بالقياس إلى حكمنا، كانت من الضخامة بحيث تعد مع ذلك محتملة الصحة، وقد أعرب الشارحون المعاصرون أو بالأحرى اللاحقون بهم مباشرة، عن رأيهم في المسألة الأسلوبية، على النحو ذاته بروح مدرسية بحتة، حيث يوجد بالطبع بعض الاستثناءات، ومنهم على سبيل المثال، بوكاشيو الذي لا تنقع الغلة

أقواله المنطوية على الفطنة، والتي تشهد بمعرفة حقيقية، انسانية النزعة، بالعصر القديم، لأنها تتهرب من مواجهة المشكلة ومنهم قبل كل شيء بنفينوتودا إيمولا المتناهي في حماسته والذي يستطرد، بعد أن شرح التقسيم الثلاثي الكلاسيكي للأساليب (الأسلوب الرفيع التراجيدي، والأوسط الجدلي- الساخر، والكوميدي الوضيع) على النحو التالي:

يجب أن نلاحظ بدقة هنا، أنه كما يحوي هذا الكتاب كل أنواع الفلسفة كما قلنا، فهو يحوي كذلك كل أنواع الشعر، فإذا تم التعمق فيه، وجدناه مأساة ورواية وهجاء، فهو مأساة لأنه يصف أعمال الأحبار والأمراء والملوك، والأسياد والعظام والأشراف كما هو واضح في الكتاب كله، وهو هجاء أي نقد، لأنه ينقد ببراعة وجرأة كل أنواع الرذائل من دون تمييز بين المنصب والسلطة والنبالة، لذا فمن الأنسب تسميته هجاء، (لأن المأساة أقرب إلى الكوميديا).

ويمكن القول أيضاً إنها كوميديا بالنسبة لسيدور، الكوميديا تبدأ من الحزن وتنتهي في الفرح. وهذا الكتاب يبدأ بموضوع مأساوي وهو الجحيم وتنتهي بموضوع مفرح وهو الفردوس والإله. وقد تقول أيها القارئ: لماذا أعطوها اسماً جديدا والكاتب نفسه يسميه كوميديا! أقول أن المؤلف سمى كتابه كوميديا لأن أسلوبه عامي ومتدنٍ إذا ما قورن باللغة اللاتينية الرفيعة وبنوعها (السامي؟!).

ويشق مزاج بنفينوتو لنفسه طريقاً مستقيماً خلال ادغال النظرية المدرسية" وهذا الكتاب يتضمن كل طراز من الأدب كما يتضمن كل طراز من المعرفة.وقد سماه مؤلفه بالكوميديا لأن أسلوبه وضيع،شعبّي اللغة، ولكنه ينتمي مع ذلك، على طريقته الخصوصية، إلى طراز الأدب الرفيع، وتتجلى مشكلة الأسلوب الرفيع حتى من جراء كثرة الموضوعات المُعالَجة وحدها، بالنسبة للأسلوب الرفيع،بطريقة جديدة تماما. وأما البروفنساليون وأدباء الأسلوب الجديد فقد كانت قصيدة الغزل الرفيعة الموضوع الكبير الوحيد بالقياس إليهم. وحين يعدد دانتي في كتاب البلاغة ثلاثة منها وهذا يعني القتال، والحب والفضيلة) فإن كلتا الأخريين تعدان، في كل قصائد الكانزون الكبرى ملحقة بالحب أو متلبسة باستعارة غرامية. ويتحقق هذا الإطار في الكوميديا أيضاً من خلال شخصية بياتريس وتأثيرها، ولكن الإطار يحيق بمضمار هائل. وتعد الكوميديا فيما تعد،

قصيدة تعليمية موسوعية يقدم فيها نظام العالم الطبيعي-الكوني،والأخلاقّي والسياسـي-التاريخي بصورة مجملة،ثم انها تعد عملاً فنياً محاكياً للواقع تظهر فيه كل مجالات الواقعي التي يمكن تصورها، من ماض وحاضر، وعظمة سامية، ودناءة جديرة بالاحتقار، وتاريخ وأسطورة، ومأساة وملهاة وإنسان ومنظر طبيعي، وهي في خاتمة المطـاف قصـة التطـور، والتاريخ الديني لإنسان فرد، هو دانتي،وهي بهذا الاعتبـار تمثيـل للتـاريخ الديـني للبشـرية على إطلاقها. وفيها تظهـر شـخصيات الأسـطورة القديمـة وقـد أضفـي عليهـا في بعـض الأحيان، ولكن ليس دائماً، طابع شيطانّي بصورة خيالية، وألوان من التشخيص المجازي، وحيوانات رمزية يعود أصلها إلى أواخر العصر القديـم وإلى العصـر الوسـيط، وملائكـة، وقديّسون، وراحلون، يحملون معنـى مـا مـن عـالم المسـيحية، ويظهـر أبوللـو، وإبليـس، والمسيح، وآلهة الحظ والسيدة ربة الفقر، وميدوسا، شعاراً لدوائر الجحيم الأعمق،وكـاتو الأوتيكي حارساً للمطهر، ومع ذلك فما من شيء من هذا كله قائم ضمـن اطـار جهـد من أجل الأسلوب الرفيع بكل هذه الجدّة، وبكل هذه الإشكالية كالإمساك المباشر بواقع الحياة الراهن، والمختار والمنسّق سلفا وفقا لمقاييس جمالية، وعن طريقـه تنشـأ أيضـاً كـل القوالب اللغوية المباشرة التي يشعر الذوق الكلاسيكي بصدمة مـن قسـوتها، وكـل هـذه الواقعية تتحرك لاضمن حدث واحد بل هناك فيض من الأحداث يُحِدث بعضهـا بعضـا في مستوى من الإيقاع متناه في تباينه. ومع ذلك فوحدة القصيدة مقنعة وهي ترتكز على مجمل الموضوع (حالة الأنفس بعد الموت)، ولابد لهذا أن يكون بحكم كونه حكم الـرب النهائي، وحدةً منظمة بصورة كاملة، سواء من حيث كونه نظامـاً نظريـاً أم مـن حيـث كونه واقعاً عملياً، أي من حيث كونه بنيـة جماليـة، ولابـد لـه أن يصـور وحـدة النظـام الرباني حتى في قالب أكثر نقاء واتصالاً بالساعة، مـن العـالم الدنيـوي أو الشـيء الـذي يحدث فيه، لأن اليوم الآخر إذا كان يظل غير مكتمل حتى يوم الحساب فإن هذه بعيـدة عن أن تظهر تطورا ومقدرة، ومواكبة للساعة الراهنة بل تظهر الفعـل المحقـق مـن الخطـة الإلهية، وتعد وحدة النظام كما يعرضها لنـا دانـتي، ملموسـة بـأكثر الطـرق مباشـرة مـن حيث كونها نظاما أخلاقيا، في توزيع الأنفس على الممـالك الثـلاث وأقسـامها الفرعيـة، ويتبع النظام على الإجمال أخلاق أرسطو وتوما الاكويني، فهو يوزع الخاطئين في الجحيم أول الأمر تبعا لمقدار إرادتهم الخبيثـة، وضمـن هـذا التوزيـع، تبعـاً لفداحـة أعمـالهم.أمـا

المكفّرون في المطهر فتبعا للدوافع الخبيثة التي لابد لهم أن يتطهروا منها. وأما السعداء في الفردوس فتبعا للنظرة الربّانية التي كان لهم حظ منها.

ويتداخل في نسيج هذا النظام الأخلاقي مع ذلك أنظمة تنسيقية أخرى طبيعية – كونية وتاريخية-سياسية. ويشكل وضع الجحيم وجبل المطهر والقبة السماوية مع النظام الأخلاقي في الوقت ذاته صورة طبيعية للعالم، أما نظرية الروح التي تكمن في أساس النظام الأخلاقي فهي في الوقت نفسه أيضاً أنتروبولوجيا فيزيولوجية ونفسية، ويظل النظام الأخلاقي من حيث المبدأ مرتبطا بالنظام الطبيعي بطرق كثيرة أخرى، والحال كذلك في النظام التاريخي-السياسي،ويعد مجتمع السعداء في (دورة الجنين) في الوقت نفسه أيضاً هدف التاريخ المقدس الذي تهدف إليه كل النظريات التاريخية السياسية والذي يجب الحكم على كل الأحداث التاريخية -السياسية بموجبه، وهذا ما يعبّر عنه خلال القصيدة دائما وبصورة كاملة التفصيل أحيانا (نحو مايحدث في الأحداث الرمزية على قمة المطهر، في المطهر الأرضي) بحيث تظهر المنظومات الثلاث للنظام، التي هي حاضرة في كل وقت والتي يمكن اثباتها في كل وقت، وهي المنظومة الأخلاقية، والطبيعية، والتاريخية- السياسية، على أنها بنية واحدة.

ولكي ندرك الآن بصورة عملية كيف تحدث وحدة النظام الأخروي أثرها بحكم كونها وحدة الأسلوب الرفيع نعود أدراجنا إلى نصّنا، لقد انتهت الحياة الأرضية لفاريناتا وكافالكانتي، وقد توقف مصيرهما عن التبدل، وهما يوجدان في حالة نهائية لاتغيّر فيها ولن يحدث فيها إلاّ تغيير وحيد بعد،ألا وهو استعادة أجسادهما لدى البعث في يوم الحساب، وإذاً فهما على نحوٍ ما يصادفان هنا روحان منفصلان عن الجسد يضفي عليهما دانتي مع ذلك نوعاً من الجسد الذي يشبه الظل بحيث يبدوان متميزين ويمكن لهما أن يعبّرا وأن يعانيا، (انظر المطهر ٣١/٣ وما يليهما) أما صلتهما بالحياة الأرضية فما عادت تتمثل بعدُ إلا في علاقة الذكرى، وهما يتمتعان،كما يفصِّل ذلك بصورة مباشرة دانتي في نشيدنا، بمعلومات معينة تتجاوز المقياس الأرضي، عن الماضي والمستقبل، وهما يريان، كأصحاب النظر البعيد، الأحداث التي تحدث على الأرض، في ماض أو مستقبل بعيدين نوعا ما، بوضوح، أي أنهما يستطيعان التنبؤ بالمستقبل على حين يعدان

أعميين بالقياس إلى الحاضر الأرضي، ومن هنا كان ذهول دانتي لدى سؤال كافالكانتي هل مازال ابنه حيا، وهو يزداد عجبا من جهل كافالكانتي لأن أنفساً أخرى تنبأت بشيء مستقبلي قبل ذلك.

وإذاً فهما يتمتعان بحياتهما الأرضية الخاصة في الذاكرة بصورة كاملة على الرغم من أنها توقفت،وعلى الرغم من أنهما يوجدان في وضع يعد مختلفا عن كل وضع أرضي يمكن تصوره، لامن الناحية العملية فحسب (إذ يرقدان في توابيت مشتعلة)،بل من الناحية المبدئية أيضاً، من جراء انعدام تبدّلها المكاني فإنهما لايحدثا انطباعا مؤداه أنهما ميّتان، وهو ما هما عليه حقا، بل يحدثان الانطباع الموحي بالحياة، وهنا نصل إلى المدهش، بل المتناقض فيما يسمى بواقعية دانتي، فمحاكاة الواقع إنما هي محاكاة المعاناة الحسية للحياة الأرضية التي يبدو أن من سماتها الأكثر جوهرية سمتها التاريخية، وتغيُّرها وتطورها، ومهما يفسح المرء للأديب القائم بالمحاكاة قدراً كبيراً من الحرية في التشكيل، فإن هذه السمة التي تمثل جوهرها ذاته لايجوز أن يأخذها من الواقع،ولكن سكان الممالك الثلاث عند دانتي يوجدون في حياة متبدلة (وهذه الكلمة يستعملها هيجل في إحدى أجمل الصفحات التي كتبت عن دانتي في يوم من الأيام، في المحاضرات عن علم الجمال) ومع ذلك فإن دانتي ينزل "بالعالم الحي الخاص بالسلوك-والمعاناة الإنسانيين، والخاص أكثر من ذلك بأفعال الأفراد ومصائرهم، إلى هذا الوجود الذي لاتبدُّل فيه، ونحن نسائل أنفسنا، بالاستناد إلى نصنّا، كيف يتحقق هذا، فوجود كلاساكني التوابيت، والمسرح الذي يتخذ فيه الوجود مكانه، هما في الحقيقة نهائيان وخالدان، ولكنهما ليسا بغير تاريخ، أما الجحيم فيهبط إليه إنياس وبولس وكذلك المسيح، وفيه يدخل فيرجيل ودانتي، وفيه مناظر طبيعية، وفي المناظر الطبيعية تجوس نفوس جحيمية، وتجري فيه وقائع وأحداث، بل تبدلات أمام أعيننا، وتتمتع أرواح الملعونين، في جسدها الذي يشبه الظل، وفي مكانها الخالد، بالظهور، وحرية الكلمة والإيماءة، وببعض الحركة، وعن هذا الطريق، وضمن انعدام التبدل،بحرية بعض التبديل، لقد غادرنا العالم الأرضي، ونحن في مكان خالد، ومع ذلك فنحن نعثر فيه على ظاهرة ملموسة، وحدث ملموس، وهذا يختلف عمّا يظهر ويحدث على الأرض، ومع ذلك فهو يمت إليه كما

يظهر للعيان، عن هذا الطريق، بصلة ضرورية ومحددة تحديدا محكما، أما واقع الظواهر الخاصة بفاريناتا وكافالكانتي فيتم الإحساس به في الوضع الذي يوجدان فيه، وفي تصريحاتهما، وفي وضعهما من حيث كونهما ساكنين للتوابيت المشتعلة، يتجلى الحكم الذي أنزله الرب على كل فئة الخاطئين التي ينتميان إليها وعلى الهراطقة والملاحدة، ولكن طبيعتها الشخصية تظهر بكامل طاقتها في تصريحاتهما، وهذا واضح بصورة خاصة بالقياس إلى فاريناتا وكافالكانتي بالذات إذ أنهما خاطئان من الفئة ذاتها، وهما يوجدان في الوضع ذاته، وهما ذوا شخصية مختلفة، ومصير مختلف، من حيث كونهما فردين، ولهما ميول متباينة، وقد وضع بعضهما مقابل بعض على أشد ما يكون ذلك التقابل، ويعد مصيرهما الخالد، الذي لايتبدل هو المصير ذاته، ولكن هذا لايكون إلا بمعنى أن عليهما أن يتحمّلا العقوبة ذاتها، بالمعنى الموضوعي فحسب، ذلك لأنهما يتقبلانها على نحو مختلف كل الاختلاف، أما فاريناتا فلايولي وضعه أدنى اهتمام وأما كافا لكانتي فيشكو السجن المظلم نادباً الضوء الجميل، وكلاهما يُعْرَض في صياغة كاملة، عن طريق اللمحات والكلمات، ولكل منها طبيعته الخصوصية التي لايمكن أن تختلف وليست أيضاً شيئاً مختلفاً عما كانا يملكانه فيما سلف من حياتهما الأرضية. بل ثمة ماهو أكثر من هذا: فمن جرّاء كون الحياة الأرضية قد تم وقفها حتى ماعاد فيها شيء يمكن تطويره وتغييره، على حين تستمر العواطف والأهواء التي كانت تحركها بلا ريب من دون أن يتم إفراغ شحنتها عن طريق الفعل، ينشأ ما يشبه تخزينا هائلا لها.

وتتجلى صورة شديدة التصعيد محددةً تحديداً ثابتاً إلى الأبد، بمقاييس هائلة لكل كيان خاص على حدة، على نحو ماكان ليعثر عليه بهذا النقاء والتمييز في أية لحظة من لحظات الحياة الأرضية السالفة، ولاريب أن هذا أيضاً ينتمي إلى الحكم الذي حكم الله به عليهم، فانه لم ينظم الأنفس في زمر ثم وزعها بعد ذلك على قطاعات الممالك الثلاثة فحسب، بل قَسَم لكّل منها وضعاً أبدياً خالصاً في الوقت الذي لم يفسد فيه الصورة الفردية لكل منها، بل ثبّتها، على النقيض من ذلك، في حكم أبديّ. بل أكملها تماما أول ما أكملها وأطلق حرية النظر إليها عن طريق هذا الحكم فحسب ويعد فاريناتا في وسط الجحيم أكبر، وأقوى، وأكثر نبلا من أي وقت مضى لانه لم يتمتع قط في حياته الدنيوية بمثل هذه الفرصة لإثبات طاقة قلبه ولئن كانت أفكاره ورغائبه مازالت تتمحور، بدون تغيير، حول فلورنسا والجيبيليين، وحول مكتسبات نشاطه السالف وأخطائه، فلا ريب

أن هذا الاستمرار لطبيعته الأرضية يدين بعظمته وعبثيته اليائسة، إلى الحكم الذي أنزله الرب به، ويظهر كافالكانتي العبثية اليائسة ذاتها في استمرار الطبيعة الأرضية، على أنه لم يشعر قط خلال حياته بإيمانه بروح الانسان، وبحبه للنور الحلو، ولابنه جويدوبمثل هذه القوة، و لم يعبر عنه كما فعل الآن بهذه الطريقة الآسرة حيث يكون كل شيء عبثاً، ويجب التفكير أيضاً في أن جولة دانتي هي بالقياس إلى أرواح الموتى، الفرصة الوحيدة والأخيرة إلى الأبد للحديث إلى امرئ حي، وتلك حالة تدفع كثيراً من الناس إلى التعبير المتناهي في الحدة وتدخل على انعدام التغيير في مصيرهم الأبدي لحظة من التاريخية الدرامية، ومما ينتمي إلى الوضع الخاص لسكان الجحيم آخر الأمر بعد أيضاً، مجال معرفتهم المقيد والموسع بطريقة خاصة، لقد خسروا نظرة الرب التي قسمت كل المخلوقات على الأرض، وفي المطهر، وفي الفردوس في تدرج متباين، وفقدوا بذلك كل أمل، وهم يعرفون ماضي التاريخ الأرضي ومستقبله ويعرفون بذلك عبثية صورتهم الشخصية التي يحتفظون بها على الشاكلة الإلهية من دون مصب نهائي، ولديهم اهتمام حماسي بالوضع الراهن للأشياء على الأرض التي باتت خفية عليهم (ومما يعد بالغ الأثر في هذا العدد إلى جانب كافالكانتي وبعض الآخرين جويدودا مونيتفلترو في النشيد السابع والعشرين الذي تبلغ مناشدته الطويلة، المتضرعة، والمشربة بالذكرى والشكوى، فرجيل أن يتوقف وأن يحدثه ذروتها في كلمات البيت ٢٨: قل لي هل يحبذ آل روما تيولي السلام أم الحرب.

وعلى هذا فقد حمل دانتي التاريخية الأرضية معه إلى عالمه الآخر، والحق أن موتاه مأخوذون من الحاضر الأرضي مع تبدّله، ولكن الذكرى والمشاركة البالغة الحدة في ذلك تدفعهم دفعاً يبلغ من شدته أن المنظر الطبيعي الأخروي يعد مترعا بذلك تماما، وليس هذا الأمر بهذه الشدة تماماً على جبل المطهر وفي الفردوس لأن البصر هناك ليس موجها كما هو في الجحيم نحو الوراء فحسب، إلى الحياة الأرضية، بل يتجه إلى الامام وإلى الأعلى بحيث تزداد رؤية الحياة الأرضية بمجملها وضوحاً مع هدفها الإلهي كلما أوغلنا في الصعود، ولكن الحياة الأرضية محفوظة على الدوام لأنها تعد في كل مكان أساس الحكم الإلهي وتعد من جراء ذلك أساس الوضع الخالد الذي توجد فيه الروح، وفي كل مكان لا يكون هذا الوضع بمجرد انخراط في مجموعة معينة من المكفرين أو السعداء بل تميّزا مقصوداً للمخلوق الأرضي سالفاً وللمكان الخاص الذي يقسم له في مخطط النظام الإلهي، وإنما يكمن الحكم الإلهي في الإضفاء الكامل لسمة الساعة الراهنة على الشخصية

الأرضية الغابرة في مكانها المقسوم لها بصورة نهائية، وفي كل مكان تتمتع أرواح الموتى بقدر من الحرية يكفي للإعراب عن طبيعتها الخاصة والخصوصية، ولا يكون ذلك بالطبع إلاّ بالجهد أحياناً لأن عقوبتهم أو كفارتهم، أو حتى بريق نور سعادتهم يجعلن الظهور والإعراب صعباً، ولكن هذا ينبثق انبثاقاً أكثر فعالية مع ذلك متغلباً على العوائق.

وهذه الأفكار موجودة على صفحة هيجل التي ذكرتها آنفا وقد اتخذت منها أساساً لبحث في واقعية دانتي، نشرته قبل خمسة عشر عاماً (دانتي شاعراً للعالم الأرضي، ١٩٢٩) وقد كنت في هذه الأثناء أسأل نفسي على أي نظرة إلى بنية الحدث أي على أي نظرة تاريخية ترتكز واقعية دانتي المنعكسة في الأبدية التي لا تغير فيها، وكنت في هذا الصدد آمل أن اطّلع في الوقت ذاته على شيء أكثر حدة حول أساس الأسلوب الرفيع عند دانتي، ذلك لأن أسلوبه الرفيع إنما يكمن بالذات في تنسيق الفردي بصورة متميزة، والمهول أحياناً، والقبيح الشائه واليومي، ضمن مكانة الحكم الرباني التي تتعالى على كل سمو أرضي، والظاهر للعيان أن هذا الإدراك للحدث لا يتطابق مع الإدراك الشائع بصورة عامة في العالم المعاصر وهو لا يرى ذلك في الحقيقة مجرد تطور أرضي، أي نسقاً من الأحداث على الأرض، بل يراه في ارتباط دائم مع مخطط إلهي للحدث يتحرك الحدث على الدوام صوب هدفه، وينبغي ألاّ يفهم هذا على أنه مجرد أن المجتمع البشري على وجه الإجمال يقترب، في حركة تقدمية من نهاية العالم ومن اكتمال مملكة الرب، حيث يكون كل حدث بناء على ذلك متجهاً بصورة أفقية إلى المستقبل، بل يجب أن يفهم أيضاً بمعنى ارتباط منطبق على كل زمان، ومستقل عن كل حركة تقدمية، لكل حدث أرضي، ولكل ظاهرة أرضية بـالمخطط الآلهي، وعلى هذا فكل ظاهرة أرضية تعود، عن طريق فيض من الروابط العمودية، بصورة مباشرة، إلى المخطط المقدس للعناية الربانية، ذلك لأن مجمل الخلق إنما هو تكاثر وانتشار لحركة المحبة الإلهية (ليس سوى صفاء تلك الفكرة التي ينجيها ربنا بحبه. (الفردوس١٣،٥٣-٥٤) وحركة المحبة هذه مجردة عن الزمان وتحدث في كل الظاهرات أثرها الموافق لكل زمان، أما هدف التاريخ المقدس، الوردة البيضاء في السماء، مجتمع الصفوة، في النظرة إلى الرب التي ليس دونها حجاب بعد، فليس أملاً مضموناً للمستقبل فحسب بل هو مكتمل في الرب منذ الأزل وهو متمثل للبشر بصورة مسبقة مثلما يتمثل المسيح في آدم، وبغير وقت، أو في كل وقت، يحدث في الفردوس انتصار المسيح وتتويج مريم وفي وقت ما تذهب الروح، التي لا يتجه هواها إلى هدف خاطئ، إلى محبوبها، المسيح، الذي خطبها لنفسه بدمه.

وتوجد في الكوميديا بضعة من الظاهرات الأرضية جرى تفصيل علاقتها بالخطة المقدسة الآلهية بدقة من الناحية النظرية أيضاً، ومنها المملكة العالمية الرومانية الأكثر أهمية من الناحية السياسية التاريخية والأكثر إثارة للدهشة بالقياس إلى الملاحظ الحديث في هذا السياق، وهي،حسب إدراك دانتي، التبشير المسبق الأرضي الملموس بمملكة الرب، فحتى رحلة إنياس إلى العالم السفلي يتم اعدادها بالنظر إلى انتصار روما الزمني والروحي(الجحيم ٢، ١٣وما يليها) ويقدر لروما منذ البداية أن تكون سلطة عالمية، ويظهر المسيح عندما يؤون الأوان، أي عندما تستقر المعمورة بسلام في أيدي أغسطس، أما بروتس وكاسيوس، قاتلا قيصر فيكفّران إلى جانب يهوذا في شدق الشيطان، وأما القيصر الثالث تيبيريوس فهو يمثل في صورة قاضي الإنسان المسيح المنتقم المنجز، للخطيئة الأولى، وأما تيتوس فهو المنفذ للانتقام من اليهود، والنسر الروماني هو طائر الرب وأما الفردوس فيسمى مرة "روما" حيث المسيح روماني"(انظر الفقرة ٦،المطهر٢١، ٨٢ وما يليها المطهر ٣٢، ١٠٢، الخ،وكذلك كثير من المواضع من المملكة)، وفوق هذا فإن دور فرجيل في القصيدة لا يمكن فهمه إلاّ انطلاقا من هذا الافتراض، وهذا يذكر بالشكل الرمزي الخاص بالقدس الارضية والقدس السماوية،وهو متصوَّر تصوُّراً رمزياً تماما بصورة مطلقة، ومثلما يكون في منهج التأويل اليهودي المسيحي المنفذ من قبل بولس وآباء الكنيسة، بصدد العهد القديم بصورة متعاقبة، يكون آدم رمزاً للمسيح وحواء رمزاً للكنيسة ومثلما تفهم على الاطلاق كل ظاهرة وكل حدث في العهد القديم على أنها رمز لا يتحقق كاملا إلا عن طريق ظاهرات وأحداث تتعلق بتجسد المسيح، أو يتحقق اشباعه، مثلما يقول التعبير الشائع، تظهر هنا الامبراطورية العالمية الرومانية في صورة رمز أرضي للتحقق السماوي في مملكة الرب، وقد أثبتُّ من قبل (ص٧٤) في مقالي المذكور آنفاً عن الرموز بصورة مقنعة، كما آمل الآن، أن الكوميديا مبنية بصورة مطلقة على النظرة الرمزية وقد حاولت أن أظهر من خلال ثلاثة من أهم شخصياتها، من خلال كاتو الأوتيكي، وفرجيل وبياتريس، أن ظهورها في العالم الآخر إنما هو تحقيق لظهورها الأرضي، وأن هذا الظهور الأرضي هو في المقابل رمز للظهور الاخروي، وقد أكدت أن البنية الرمزية تبقى على قطبيها كليهما، على الرمز وعلى التحقق على حد سواء، أي على سمة الواقع الملموس والتاريخي، وهي في ذلك مخالفة للصور الرمزية أو المجازية، بحيث يكون الرمز والتحقق "يعني كل منها الآخر" بصورة متبادلة في الحقيقة وبحيث لا يستبعد مضمون معناها واقعها بحال من الأحوال، ومن شأن الحدث الذي يترتب تأويله تأويلاً رمزياً أن يحافظ على معناه الحرفي، التاريخي، فهو لا يتحول إلى مجرد علامة، بل يظهر حدثاً، وقد دافع حتى آباء الكنيسة ولا سيما ترتوليان،

وهيرونيموس، واوغسطين، عن الواقعية الرمزية، أي عن المحافظة المبدئية على سمة الواقع التاريخية للرموز، في وجه التيارات الروحية المجازية، بنجاح، وكانت مثل هذه التيارات التي يبدو كأنها تفرغ الحدث من سمته الواقعية ولاتعود ترى فيه إلا إشارة ومعنى خارج التاريخ قد تسربت منتقلة من أواخر العصر القديم أيضاً إلى العصر الوسيط، وتتسم رمزية العصر الوسيط ومجازيته، كما نعلم، بالتجريد الفائق في بعض الاحيان، ويوجد في الكوميديا أيضاً كثير من آثار ذلك، ولكن العنصر الراجح إلى حد بعيد في الحياة المسيحية في ذروة العصر الوسيط هو الواقعية الرمزية التي يصادفها المرء في المواعظ، والأناشيد، والفن التشكيلي، ومسرحية الأسرار (انظر الفصل السابق) في ازدهارها الكامل، وهي التي تسيطر أيضاً على نظرة دانتي، فالعالم الآخر يعد، كما قلنا ذات مرة آنفاً، هو الفعل المتحقق من المخطط الآلهي وبالقياس إليه تعد الظاهرات الأرضية على الإجمال رمزية، وموجودة بالقوة، وفي حاجة إلى التحقق، وهذا ينطبق أيضاً على أرواح الموتى كل على حدة.وهنا فحسب، في العالم الآخر تظفر بالتحقق، بالواقع الحقيقي لقوامها إذ لم يكن ظهورها على الأرض إلاّ رمز هذا التحقق، وفي التحقق ذاته تجد العقوبة، أو التكفير أو الثواب، على أن التصور الخاص بعَرَضية الشخصية الإنسانية على الأرض والحاجة إلى الاستكمال الأخروي يتلاءمان أيضاً مع الانتروبولوجيا التومائية (نسبة إلى توما الاكويني)، حين توافق بصورة كاملة ما يكتبه أ.جلسون ذات مرة عن هذا العلم قائلاً إن هناك هامساً يبعدنا عما يحددنا في الأساس فما من أحد منا يحقق كامل جوهره البشري ومفهوم فرديته. (التومائية، الطبعة الثالثة، باريس ١٩٢٧، ص٣٠٠) وهذا بالذات، أي الفكرة الكاملة عن فرديتها الخاصة، هو ما تظفر به الأرواح في العالم الآخر عند دانتي عن طريق الحكم الآلهي وذلك في الحقيقة بصورة واقع مطبوع بسمة الساعة الحاضرة، وذلك مما يتماشى مع النظرة الرمزية مثلما يتماشى مع مفهوم الصورة الأرسطاليسي- التومائي، على أن علاقة الرمز المتحقق التي يرتبط فيها موتى دانتي بالماضي الأرضي الخاص بهم يمكن اثباتها بأسهل وجه في تلك الحالات التي لا تتحقق فيها السمة والجوهر فحسب، بل يتحقق أيضاً معنى يمكن التعرف عليه حتى في الرمز الأرضي، ومن ذلك حالة كاتوالأوتيكي الذي يحقق دوره حامياً للحرية الأرضية- السياسية، التي كانت رمزية فحسب، وعلى سفح المطهر، حامياً للحرية الأبدية للمختارين (المطهر، ١، ٧١ وما يليها:) يبحث عن الحرية وفوق ذلك الأرشيف الروماني XXII ٤٧٨ -٨١) وهنا يحل التأويل الرمزي لغز ظهور كاتوفي مكان يعجب المرء من العثور على كافر فيه. ومثل هذا الاثبات قلما يتاح تقديمه ولكن التصور المبدئي

عن الفرد في الحياة الدنيا وفي الآخرة عند دانتي يمكن التعرف عليه من الحالات التي يمكن استخراجه فيها، فشخصية الإنسان ووظيفته لهما مكانهما المحدد في فكرة النظام الإلهية كما تتمثل على الأرض وتتحقق في العالم الآخر.

فالرمز والتحقق يتسمان كلاهما، كما قلنا، بطبيعة الظاهرات، والأحداث الواقعية- التاريخية، أما التحقق فيتسم بذلك بدرجة أعلى وأكثر حدة لأنه يعد، في مقابل الرمز، الشكل الأكمل ومن هنا يمكن تفسير الواقعية الطاغية في العالم الآخر عند دانتي، وعندما نقول: "من هنا يمكن تفسير" فإننا لا ننسى بالطبع عبقرية الشاعر الذي تمكن من اخراج أمثال هذه الصياغات، وإذا شئنا أن نقول ذلك بكلمات الشارحين القدامى، إذ يقولون(كما يقول بوتيوس) ينبغي التمييز بين السبب الفعال والمادي والشكلي والنهائي في هذه القصيدة، السبب الفعال في هذا العمل هو مثل البنّاء الذي يبني بيتاً، وهو دانتي أليجيري من فلورانسا، اللاهوتي والفيلسوف والشاعر، ولكن الطريقة الخصوصية التي اكتسبت بها عبقريته الواقعية شكلها انما نشرحها انطلاقاً من النظرة الرمزية، فهي تتيح فهم أن العالم الآخر خالد، وهو مع ذلك ظهور وهو غير متبدل- وموافق لكل زمان، وهو مع ذلك مملوء بالتاريخ، وهو يتيح أيضاً أن يستوضح المرء كيف تتميز هذه الواقعية الأخروية من كل واقعية أرضية بحتة ففي الآخرة لا يعود الإنسان مرتبطاً بأي سلوك أرضيّ أو علاقة معقدة أرضية، كما هو الحال في كل محاكاة أرضية بحتة للأحداث البشرية، والأحرى أنه غارق في وضع أبدي يمثل جملة كل أفعاله ومحصلاتها وهي التي توحي إليه في الوقت نفسه بما كان حاسما في حياته وفي جوهره، وبذلك يتم توجيه ذاكرته إلى طريق غير سار وعقيم في الحقيقة بالقياس إلى سكان الجحيم، ولكنه الطريق المستقيم في كل مكان، الطريق الذي يكشف عن العنصر الحاسم في حياته، وفي مثل هذا الوضع يقدم الموتى أنفسهم إلى دانتي الحي، أما التشويق الخاص بالمستقبل الذي لما ينكشف والذي يعد جوهرياً بالقياس إلى كل وضع أرضي وإلى مكانته الفنية، وبصورة خاصة بالقياس إلى المحاكاة الدرامية، الجدية، الإشكالية، فقد توقف، ولا يستطيع أن يحس بمثل هذا التشويق في الكوميديا إلاّ دانتي وحده، وتتحد المسرحيات الكثيرة التي تم الفراغ من تمثيلها، تتحد جميعا في مسرحية واحدة كبرى تدور الأحداث فيها حوله هو ذاته وحول البشرية، وهي جميعا ليست إلا أمثلة للربح أو الخسارة الخاصة بالسعادة الأبدية، ولكن العواطف،وألوان العذاب والمباهج ظلت محفوظة، وهي تجد التعبير عنها في وضع الموتى، وإيماءاتهم، وكلمتهم فقبل دانتي يتم تمثيل المسرحيات مرة أخرى، ويتم

تركيزها بصورة هائلة، في سطور قلائل في بعض الأحيان، مثلما هو الحال في " ببيا الطولومية" المطهر، ٥، ١٣٠) وفيها يتطور التاريخ الفلورنسي، والايطالي، والعالمي، في صورة متناثرة وممزقة في الظاهر، ولكنها داخلة في كل مكان ضمن مخطط، لقد توقف التشويق والتطور وهما من سمات الحدث الأرضي، ومع ذلك فإن أمواج التاريخ تتلاطم حتى تبلغ العالم الآخر وذلك في صورة تذكر للماضي الأرضي حيناً، وفي صورة مشاركة في الحاضر الأرضي حينا آخر، وفي صورة قلق على المستقبل الأرضي تارة أخرى، وذلك في كل مكان في صورة زمانية محفوظة بصورة رمزية في الأبدي- اللازمني، وكل ميت يحس بوضعه في العالم الآخر على أنه الفصل الأخير الذي ما زال يجري تمثيله، والمطابق لكل زمان، في مسرحيته الأرضية.

ويقول دانتي لفرجيل في النشيد الأول من القصيدة، أنت وحدك من أدين له بالأسلوب الجميل الذي جاءني بالشهرة، هذا صحيح بلا ريب وهو في الحقيقة أكثر صحة إلى حد بعيد بالقياس إلى الكوميديا منه إلى الأعمال السابقة وإلى الكانزونات[*] ، فهو يدين لفرجيل بموضوع الرحلة إلى العالم السفلي وبعدد كبير جداً من الموضوعات المتفرقة، وبكثير من الحركات اللغوية، بل إن تبدل نظرته الأسلوبية تجاه البحث" في البلاغة الشعبية" الذي أفضى به من مجرد الغنائي - الفلسفي إلى الملحمة الكبرى، وعن هذا الطريق إلى التصوير الكبير للحدث البشري، لايمكن أن يكون تم إلاّ على أساس النماذج القديمة ولاسيما فرجيل وكان الأول بين أولئك الذين نعرفهم في امتلاك المدخل المباشر إلى الشاعر فرجيل ومن خلاله ويتكوّن عن طريقه، أكثر مما يتكوّن عن طريق نظرية العصر الوسيط، إلى حد بعيد، يتكون حسّه الأسلوبي، وتصوره للسامي.وعن طريقه تمكّن من نسف الإطار المفرط في الضيق، الخاص بـ"البنية العليا" البروفنسالية والمعاصرة - الايطالية، ولكن في الوقت الذي كان يتوجه فيه صوب العمل الرفيع الذي كان يحمل سمة فرجيل، كان التقليد الآخر، الأكثر حضورا، والأكثر حياة، هو الذي يهيمن عليه مع ذلك:

فقد أصبحت قصيدته الرفيعة قائمة على المزج الأسلوبي ورمزية، وكانت في الحقيقة قائمة على المزج الأسلوبي على أساس النظرة الرمزية، وأصبحت كوميديا، وأصبحت من حيث كونها بنية أسلوبية أيضاً، مسيحية، ولاحاجة بعد كل ماقلناه عن ذلك خلال

(*) Kanzone تسمية إيطالية لنوع من القصائد الغنائية وتتألف من ٥ إلى ١٠ شطرات-ظهر أول ماظهر عند البروفنساليين والفرنسيين الشماليين «المترجم»

هذه التأويلات إلى تصريح جديد مؤداه أن الإحاطة، القائمة.على المزج الأسلوبي، بمجمل الحدث الأرضي، تعد بنية رمزية رفيعة، مسيحية الروح ومسيحية الأصل، بدون تقييد جمالي في الموضوع أو في التعبير، وبيان علة كونهما على هذا النحو، ومما ينتمي إلى ذلك أيضاً وحدة القصيدة بأسرها، القصيدة التي تحشد فيضا من المواد والأحداث في سياق كوني واحد، يجمع بين السماء والأرض: الشعر المقدس الذي صاغته يد سماوية وأرضية.وكان مرة أخرى، ومن ناحية أخرى، أول من أحس بالجاذبية القديمة للأسلوب الرفيع بوجه خاص، وحققها، بل صعّدها أيضاً، فهو يستطيع أن يقول مايريد، مهما يكن وضيعا، أو شائها، أو فظيعا، أو تهكميا: إذ يظل في الإيقاع الرفيع، ولم يكن من الممكن أبداً أن تسقط واقعية الكوميديا، مثل واقعية المسرح المسيحي، في المساجن المضحك، وأن تفيد في الترفيه الشعبي، ولايمكن تصور سمو الإيقاع عند دانتي في الأعمال الملحمية السابقة في العصر الوسيط، وقد اكتسب الخبرة من النماذج القديمة، كما يمكن اثبات ذلك من خلال كثير من الأمثلة (ومن الأمثلة الجميلة صيغة المناشدة عنده، بكلمة (Se) المأخوذة من الحركة الكلاسيكية بكلمة (Sic) التي يوردها أخيراً ج.بونفانتي في"منشورات الاتحاد اللغوي الحديث"(*) LVII، ٩٣٠ "ويعد الأدب قبل دانتي في اللغات الشعبية، ولاسيما المسيحي، ساذجا حقا على وجه الاجمال، وذلك في المسألة الأسلوبية، على الرغم من تأثير البلاغة المدرسية التي أشير اليها في كثير جدا من الأحيان في الحقبة الأخيرة، أما دانتي فقد ضاعت منه السذاجة على الرغم من أنه يأخذ مادته من أكثر اللغات الشعبية حيوية، بل يأخذها أحيانا من أدناها، وهو يَقْصُر كل حركة لغوية على الدخول في ثقل إيقاعه، وعندما يتغنى بالنظام الكوني الإلهي يضع في خدمة هذه المهمة ضروبا من الملاءمة بين الفترات، ووسائل لربط الجمل تتحكم في كتل هائلة من الأفكار والعلاقات بين الأحداث، ولم يوجد منذ العصر القديم شبيه له في الأدب (ومن الأمثلة التي تغني عن كثير (الجحيم، ٢، ١٣، ٣٦) فهل مازال أسلوب دانتي أسلوباً أدنى ومتواضعا، كما يقول ذلك هو نفسه وكما ينبغي أن يكون عليه الأسلوب المسيحي أيضاً في السامي، ربما كان في وسع المرء أن يجيب بالإيجاب، على أن آباء الكنيسة أيضا لم يأنفوا من الفن المقصود للحديث،ولااوغسطين ذاته، والأمر الحاسم هو ماهي القضية وماهي الفكرة التي تخدمها الوسائل الفنية.

(*) Mod. long. Assoc..

وفي فقرتنا هناك ملعونان يتم إيرادهما بالأسلوب الرفيع وتعد طبيعتهما الأرضية متضمنة بكامل واقعها في مكانهما الأخروي. أما فاريناتا فعظيم ومزهو بنفسه كشأنه أبداً، وأما كافالكانتي فيحب نور الدنيا ويحب ابنه جويدو حبا لايقل عن ذلك بل يحبه وهو في اليأس حبا أكثر حرارة مما كان على الأرض فيما مضى.هكذا شاء الرب،وهكذا تنسجم الأمور في الواقعية الرمزية الخاصة بالتقليد المسيحي.ولكن هذا لم يبلغ هذا المدى قط من قبل،ولم يستعمل قط هذا القدر الكبير من الفن وطاقة التعبير،ولافي العصر القديم ذاته، للوصول بالصورة الأرضية للشخصية البشرية إلى نظرة ملحة تكاد تكون مؤلمة، وكانت المناعة المسيحية ضد الفساد لدى الإنسان بأسره هي ذاتها التي هيأت له ذلك وكان من نتائج تنفيذه هذا بالضبط،بذلك العنفوان، وبذلك القدر الكبير من الواقع، أنه شق طريقاً لميل الطبيعة الأرضية إلى الاستقلال، وقد أنشأ في وسط العالم الآخر عالما من الشخصيات والعواطف الأرضية، يخرج عن الإطار في تأثيره ويغدو مستقلا، ويتفوق الرمز على التحقق، أو بعبارة أصح: يفيد التحقق في إبراز الرمز على نحو أعمق تأثيرا، ولابد للمرء أن يعجب بفاريناتا،وأن يبكي مع كافالكانتي، أما ما يهزنا في الحقيقة فليس أن الله لعنهما بل أن أحدهما لم يتحطم، وان الآخر يبكي من أجل ولده ومن أجل النور الحلو، بهذه الحدة. وكأن الوضع الرهيب المتمثل في لعنتهما يتخذ مجرد وسيلة لتصعيد مفعول هذه الحركات الأرضية تماما، والمشكلة، كما يبدو لي، مصوغة صياغة مفرطة في الضيق عندما يحصرها المرء كما يحدث في كثير من الأحيان -بإعجاب دانتي أو تعاطفه حيال بعض سكان الجحيم، والشيء الجوهري الذي نقصده ليس مقتصرا على الجحيم، ولاعلى تعاطف دانتي أو اعجابه من ناحية أخرى ففي كل مكان توجد أمثلة يتفوق فيها أثر الشخصية الأرضية والمصير الأرضي على الوضع الخالد أو يسخره لخدمته، ولاريب أن الملعونين من الأشراف مثل فرانسيسكا فون رميني، وفاريناتا، وبرونتولاتيني أو بيير ديللا فيجنا، من الأمثلة الجيدة من أجل فكرتي أيضاً، ولكن المرء فيما يبدو لي يسيء إلى لهجة الكلام عندما يستحضرها وحدها، ذلك لأن مثل هذه الشخصيات لابد منها بالقياس إلى نظرية خلاص تربط المصير الأبدي بالرحمة والندم في الجحيم شأن الوثنيين الفضلاء في الأعراف، ولكن عندما يتساءل المرء لماذا كان دانتي أول من أحس بالمأساوي عند أمثال هذه الشخصيات بمثل هذه القوة وقد عبر عنه بكل طاقته الكاسحة، تتسع دائرة التأمل على الفور، لأن دانتي عالج كل شيء أرضي كان يتمكن منه بالقوة ذاتها، فليس كافالكانتي بالعظيم، وهو يعالج شخصيات مثل سياكو الذواقة أو فيليبو أرجينتي، وسواء أكان ذلك بالازدراء المنطوي على الرثاء، أم كان

بالاشمئزاز، فهذا لايمنع أن تتفوق صورة العواطف الأرضية، في هذه الحالات أيضاً في تحققها الأخروي الفردي تماما على صورة العقوبة الجماعية تفوقا بعيد المدى وأن تكون هذه في كثير جداً من الأحيان تخدم تأثير تلك. وهذا ينطبق حتى على المختارين في المطهر والفردوس، فهناك كازيللا الذي يتغنى بقصيدة (الكانزون) لدانتي، ومستمعوه (المطهر، ٢) وبوونكونتي الذي يتحدث عن موته ومصير جسده (المطهر، ٥) وستاتيوس الجاثي أمام أستاذه فرجيل (المطهر ٢١) وملك الهنغار الشاب كارل مارتل فون أنجو الذي يعلن عن ميله إلى دانتي بطريقة بالغة السحر (الفقرة ٨) وجَدُّ دانتي كاكاكشيا جويدا المزهو، من الأجداد القدامى، المفعمين بتاريخ مدينة فلورنسا (الفقرة (١٥ - ١٧)، بل حتى بطرس الرسول (الفقرة ٢٧)وكَم من كثير من الآخرين يكشفون لنا عن عالم من الحياة الأرضية التاريخية، والأعمال والمطامح والمشاعر والأهواء الأرضية على نحو قلما يمكن للمسرح الأرضي ذاته أن يقدمه.بمثل هذه الغزارة والقوة ولاريب أنها جميعا محبوكة بإحكام في إطار النظام الإلهي، ولاريب أن من حق شاعر مسيحي عظيم أن يحافظ على الإنسانية الأرضية في العالم الآخر، وعلى الرمز في التحقق، وأن يبلغ به إلى الكمال على قدر طاقته. ولكن فن دانتي العظيم يبلغ من المدى مايجعل الأثر يمتد إلى الأرضي ويجعل الرمز يستحوذ، في تحققه، على المستمعين استحواذا شديدا، ويتحول العالم الآخر إلى مسرح للانسان وأهوائه، وليفكر المرء بالفن الرمزي السابق، بالأسرار، وفّن النحت الكنسي اللذين لم يكونا يجرؤان على تجاوز المعطيات المباشرة للتاريخ التوراتي أو كانا لايفعلان ذلك إلاّ على وجل شديد، وأنهما شرعا في محاكاة الواقع والفرد لمجرد بعث الحياة في الحدث التوراتي، وليضع إلى جانب ذلك دانتي الذي يبعث الحياة في العالم التاريخي بأسره، ويبعث الحياة ضمن هذا العالم بصورة مبدئية في كل إنسان يدخل ضمن مجاله، في الإطار الرمزي!

وهذا في الحقيقة مجرد مطلب التأويل اليهودي-المسيحي للحدث، منذ البداية، وهو يدعي أنه له حقاً في المكانة العالمية، ولكن فيض الحياة المبنية على التأويل يبلغ من غناه وقوته أن ظاهراته تحتل مكانها في نفس المستمع بصورة مستقلة أيضاً عن كل تأويل. فمن يسمع صيحة كافالكانتي إذ يقول: يفتح الشاب عينيه للنور الجميل؟- أو من يقرأ البيت الجميل الرقيق، والنسائي بطريقة بالغة السحر، الذي تقوله بيا دي تولومي، قبل أن ترجو من دانتي أن يذكرها على الأرض (واستراح من الطريق الطويل، المطهر ٥، ١٣١) فإن حركته الداخلية تمس الإنسان ولاتمس بصورة مباشرة النظام الالهي الذي

وجدت فيه تحقُّقَها ويتم الشعور بوضعها الخالد في النظام الإلهي على أنه مسرح فحسب تصّعد مصداقيّته تأثيرَ إنسانيته المحفوظة بكل طاقتها بعد. ويصل الأمر إلى معاناةٍ للحياة مباشرةٍ تتغلب على كل شيء آخر، وإلى إحاطة بالإنسان متسعة اتساعا متعدد الجوانب بقدر ماهو عميق يبلغ جذور الشعور، وإلى إلقاء للضوء على حركاته وعواطفه يؤدي، بدون أي عائق، إلى مشاركةحارة فيها، بل إلى الإعجاب بتعدد جوانبها وعظمتها. وفي هذه المشاركة المباشرة والمنطوية على الإعجاب، في الإنسان، يتوجه خلود الانسان الكلي التاريخي والفردي، المؤسس في النظام الإلهي، صوب النظام الإلّهي، ويسخره لخدمته ويشيع فيه الغموض، وتتقدم صورة الإنسان على صورة الّرب. لقد حقق عمل دانتي الجوهر المسيحي الرمزي للإنسان وأفسده في التحقيق ذاته، لقد تحطم الإطار العملاق من جراء طغيان الصور التي كان يضمها، على أن أشكال الفوضى الفظة التي أدت إليها الواقعية الهزلية الخاصة بمسرحيات الأسرار في أواخر العصر الوسيط، كانت بعيدة عن أن تشكل خطرا على فهم رمزي-مسيحي للحدث، يماثل الأسلوب الرفيع لمثل هذا الشاعر الذي يرى فيه الناس ذواتهم ويتعرفون عليها، وفي هذا التحقق يصبح الرمز مستقلا، بحيث يوجد، حتى في الجحيم، نفوس عظيمة وتنسى في المطهر بعضُ النفوس، من جراء حلاوة قصيدة ما، أي حلاوة العمل الإنساني، الطريقَ إلى التطهير بضع لحظات. وتصيب الشخصيةُ الإنسانية نتيجة للشروط الخاصة بتحقيق الذات في العالم الآخر، نجاحاً أقوى وأكثر اتساما بالسمة الحسية والخصوصية مما يحدث مثلا في الأدب القديم، ذلك لأن من مقتضيات تحقيق الذات الذي يشمل الحياة المنصرمة برمتها سواء من الوجهة الموضوعية أم في الذاكرة أيضاً، التطور التاريخي الفردي، وهو تاريخ للصيرورة – خاص بالوقت الراهن، تعد نتيجته في الحقيقة ماثلة أمامنا وبحكم الناجزة، ولكن مراحلها تصوّر في حالات كثيرة على التفصيل، ولاتظل أبداً خفية عنا تماما ونحن نطلع، اطلاعا أكثر دقة إلى حد بعيد مما تمكن الأدب القديم من تصويره، على الصيرورة التاريخية الداخلية في الوجود اللاّزمني.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

٩ - الأخ ألبرتو

في أقصوصة شهيرة من الديكاميرون (٢،٤) يتحدث بوكاشيو عن رجل من ايمولا تعرض للافتضاح في مسقط رأسه من جراء حياته الحافلة بالخطايا، وألوان مكره، حتى فضّل أن يغادره، فتوجه إلى البندقية وأصبح هناك راهباً فرنسيسكانيا، بل كاهنا، وسمى نفسه(الأخ) ألبرتو، وعرف كيف يضع نفسه، عن طريق تمارين التكفير والحركات التَقَوّية والمواعظ التي تلفت النظر، في مظهرٍ بات يعد معه من البشر الجديرين بمرضاة الرب، والذين هم أهل للثقة، وفي يوم من الأيام يروي لإحدى المعترفات، وهي شخصية غبية ومزهوة بنفسها بصورة خاصة، وكانت زوجة تاجر غائب في الأسفار، أن الملاك جبريل مغرم بجمالها ويودُّ لو يزورها ليلا، ويزورها هو ذاته في صورة الملاك جبريل ويستمتع بها، ويمضي هذا الأمر علىهذه الصورة حينا، ولكنه ينتهي إلى نهاية وخيمة، وذلك على النحو التالي:

وحدث ذات يوم ان السيدة (مادونا) ليزيتا حين اجتمعت مع إحدى صديقاتها وتجادلتا في الجمال، وكانت تقصد إلى إبراز جمالها فوق كل جمال آخر، أن قالت ليزيّتا الغبية، وهذا اسمها، مايلي:

لوعرفتِ من حاز جمالي اعجابَهُ لأخلدتِ أنت، بين كل الأخريات، إلى الصمت الكامل بلا ريب، عند ذلك استبد الفضول بالصديقة، ولماّ كانت تعرفها جيدا فقد قالت: مادونا، ربما كان هذا صحيحا حقا، ولكن إذا كان المرء لايعرف مَنْ هذا فإنه لايستطيع أن يغير رأيه بهذه السهولة.عند ذلك قالت السيدة على غبائها: أيتها الصديقة مايكون لي أن أقول ذلك، ولكن حبيبي هو الملاك جبريل الذي يحبني أكثر مما يحب نفسه، لأنني، كما يقول لي، اجمل امرأة على أرض الله، واستحوذ على الصديقة ميل عظيم إلى الضحك، ولكنها تماسكت، لكي تستخرج منها المزيد، وقالت:

Pure avenne un giorno che, essendo madonna Lisetta con una sua comare, et insieme di bellezze quistionando, per porre la sua innanzi ad ogni altra, si come colei che poco sale aveva in zucca, disse Se voi sapeste a cui la mia bellezza piace, in verità voi tacereste dell'altre. La comare vaga d'udire, si come colei che ben la conoscea, disse: Madonna, voi potreste dir vero, ma tuttavia non sappiendo chi questo si sia, altri non si rivolgerebbe così di leggiero. Allora la donna, che piccola levatura avea, disse: Comare, egli non si vuol dire, ma l'intendimento mio è l'agnolo Gabriello, il quale più che sè m'ama, si come la più bella donna, per quello che egli mi dica, che sia nel mondo o in maremma. La comare allora ebbe voglia di ridere, ma pur si tenne per farla più avanti parlare, e disse: In fe di Dio, madonna, se l'agnolo Gabriello è vostro intendimento, e dicevi questo, egli dee ben esser così; ma io non credeva che gli agnoli facesson queste cose. Disse la donna: Comare, voi siete errata; per le piaghe di Dio egli il fa meglio che mio marido; e dicemi che egli si fa anche colassù; ma perciocchè io gli paio più bella che niuna che ne sia in cielo, s'è egli innamorato di me, e viensene a star meco ben spesso: mo vedi vu? La comare partita da madonna Lisetta, le parve mille anni che ella fosse in parte ove ella potesse queste cose ridire; e ragunatasi ad una festa con una gran brigata di donne, loro ordinatamente raccontò la novella. Queste donne il dissero a' mariti et ad altre donne; e quelle a quell'altre, e così in meno di due dì ne fu tutta ripiena Vinegia. Ma tra gli altri, a' quali questa cosa venne agli orecchi, furono i cognati di lei, li quali, senza alcuna cosa dirle, si posero in cuore di trovare questo agnolo, e di sapere se egli sapesse volare; e più notti stettero in posta. Avvenne che di questo fatto alcuna novelluzza ne venne a frate Alberto agli orecchi, il quale, per riprender la donna, una notte andatovi, appena spogliato s'era, che i cognati di lei, che veduto l'avean venire, furono all'uscio della sua camera per aprirlo. Il che frate Alberto sentendo, e avvisato ciò che era, levatosi, non avendo altro rifugio, aperse una finestra, la qual sopra il maggior canal rispondea, e quindi si gittò nell'aqua. Il fondo v'era grande, et egli sapeva ben notare, si che male alcun non si fece: e notato dall'altra parte del canale, in una casa, che aperta v'era, prestamente se n'entrò, pregando un buono uomo, che dentro v'era, che per l'amor di Dio gli scampasse la vita, sue favole dicendo, perchè quivi a quella ora et ignudo fosse. Il buono uomo mosso a pietà, convenendogli andare a far sue bisogne, nel suo letto il mise, e dissegli che quivi infino alla sua tornata si stesse; e dentro serratolo, andò a fare i fatti suoi. I cognati della donna entrati nella camera trovarono che l'agnolo Gabriello, quivi avendo lasciate l'ali, se n'era volato: di che quasi scornati, grandissima villania dissero alla donna, e lei ultimamente sconsolata lasciarono stare, et a casa lor tornarsi con gli arnesi dell'agnolo.

والله يامادونا، إذا كان الملاك جبريل حبيبك ويقول لك هذا فلا بد أن يكون صحيحا:ولكني ما كنت لأصدق أبداً أن الملائكة يفعلون مثل هذه الأشياء، عند ذلك قالت السيدة: ياصديقتي أنت مخطئة جداً في هذا، بحق ندوب جراح المسيح، وهو يفعل ذلك خيرا مما يفعله زوجي، ويقول إنهم يفعلون ذلك أيضاً في السماء ولكن لما كان يراني أجمل من أية واحدة في السماء، فقد عشقني وهو يتردد عليّ في كثير جداً من الأحيان، فما قولك الآن؟ و لم تكد الصديقة تغادر مادونا ليزيتا حتى بدا لها الوقت دهراً طويلاً، إلى أن وصلت إلى مكان استطاعت أن تروي فيه هذه القصة، وحين التقت بجمع من السيدات في حفل سردت عليهن الخبر الجديد بأدق تفاصيله، وتحدثت بذلك النسوة إلى أزواجهن، وإلىالنساء الأخريات، وحدَّثَ به هؤلاء آخرين بدورهم، حتى باتت البندقية كلها، طافحة به في أقل من يومين. وكان بين أولئك الذين بلغ مسامعهم أحماء ليزيتا. وقرر هؤلاء من دون أن يقولوا لها شيئاً، أن ينقبوا عن الملاك وأن يروا هل يستطيع الطيران. ومن أجل ذلك تربصوا به بضع ليال، وحدث الآن أن شيئاً من هذا الحديث بلغ مسامع الأخ ألبرتو أيضاً. ومن أجل ذلك ذهب ذات ليلة إلى السيدة ليوبخها،- ولكنه لم يكد يخرج حتى كان أحماؤها الذين كانوا قد رأوه قادماً، لدى باب الحجرة أيضاً، قد أقبلوا ليفتحوها. وحين لاحظ الأخ ألبرتو هذا عرف على الفور ماذا حدث، فوثب، ولما لم يجد إمكانية أخرى للإفلات فتح نافذة كانت تفضي إلى القناة الكبيرة وألقى بنفسه في الماء وكان الماء عميقاً في هذا الموضع، وكان يحسن السباحة، فلم يصبه أذى، وانطلق سابحا إلى الجانب الآخر من القناة، وأسرع إلى دخول بيت كان مفتوحا هناك، ورجا من رجل لقيه هناك أن ينقذ حياته من أجل الرب، إذ اخترع حكاية عن سبب وجوده في هذه الساعة،وعارياً هنا. وأخذت الرجل الطيب الشفقة، ولما كان لابد له في هذا الوقت بالذات أن ينطلق إلى شؤونه الخاصة فقد وضعه في سريره وقال له إن عليه ان يظل هناك حتى عودته، ثم أوصد عليه الباب ومضى إلى أعماله، وحين اقتحم أحماء السيدة الحجرة وجدوا أن الملاك جبريل قد انطلق طائراً من دون أن يأخذ معه جناحيه، ولذلك شعروا أنهم خُدِعوا عن غنيمتهم، وأسمعوا السيدة أشنع الشتائم، وخلفوها آخر الأمر في حالة يرثى لها، وانطلقوا بعتاد الملاك إلى البيت (أخذت جزئيا عن ترجمة ا.فيسلسكي).

وتنتهي القصة، كما قيل، نهايةً جد وخيمة بالقياس إلى الأخ ألبرتو، وذلك أن صاحبه يطّلع في سوق ريالتو على ما حدث ليلا في منزل ليزيتاً ويحيط علما بمن يؤوي لديه، ويبتز من الأخ ألبرتو مبلغاً كبيراً من المال ثم يفشي سره مع هذا، وذلك بطريقة يبلغ من فظاعتها أن الأخ يصبح محورا لمسرحية عامة لايستريح من آثارها المعنوية والعملية بعد ذلك. ويكاد المرء يحس بالرثاء له،ولاسيما حين يدخل المرء في حسبانه مقدار المتعة والتسامح اللذين يتحدث بهما بوكاشيو عن نزوات شهوانية أخرى لرجال الدين الذين ليسوا بأفضل من هذا (مثل ٣،٤، قصة الراهب دون فيليتشو الذي يقنع زوج عشيقته بتمرين تكفيري مضحك، حتى يظل في الخارج ليلاً، أو القصة (٣،٨) التي تتناول رئيس الدير الذي ينقل زوج صاحبته حيناً من الزمان إلى المطهر ويدعه يكفر هناك أيضاً).

وتتضمن الفقرة التي نسختُها أزمة الأقصوصة، وهي تتألف من حوار مادونا ليزيتا مع صاحبتها،ونتائج هذا الحوار: انتشار الشاعة الغريبة في المدينة، وعزم الأقرباء الذين بلغت الشاعة مسامعهم أيضاً،على اقتناص الملاك، ومشهداً ليليا ينقذ فيه الأخ نفسه عن طريق الوثبة الجريئة إلى القناة من خطر اللحظة الراهنة، ويمثل الحوار بين كلتا السيدتين مشهدا من الحياة اليومية شديد الحيوية بارع الصياغة، سواء من الوجهة السيكولوجية أم من الوجهة الأسلوبية، وتُحْدِث الصديقة التي تعرب، بأدب ماكر، وهي تكبت ضحكتها، عن بعض الشكوك لتجرَّ ليزيتا إلى مزيد من الثرثرة، كما تحدث هذه ذاتها أيضاً، إذ تنساق وراء الإغراء متجاوزة حدود غبائها الفطري، أثراً حقيقياً وطبيعياً بصورة مطلقة، ومع ذلك فالوسائل الأسلوبية التي يستعملها بوكاشيو لاتعد شعبية بحتة بحال من الأحوال، ويدع نثرها المدرب وفقا للنماذج القديمة والتعاليم البلاغية الخاصة بالعصر الوسيط كل فنونه تلعب دورها: تلخيص كثير من الوقائع في فترة واحدة، تبدُّل مواقع الكلمة وتقاطعها من أجل ابراز المهم، أو السرعة الأكبر أو الأقل أثناء التقدم، وفي خدمة الأثر الإيقاعي-اللحني. بل إن الجملة التمهيدية ذاتها تشكل جملة تامة غنية، ويعد كلا اسمي الفاعل: (essendo)كائن و(quistionando): وأولهما في البداية، والآخر في الخاتمة، مع المجال المريح بينهما، محسوبين حساباً جيدا، شأن التوكيد الخاص ببنيان الجملة

في عبارة(La sua) (ها): في صورة خاتمة لأولى الجملتين الفرعيتين المبنيّتين بناء متماثلا تماماً من الوجهة الإيقاعية وَتنتهي ثانيتهما بعبارة (agni altra): كل واحدة بين اثنتين. وحين يصل الأمر بعد ذلك إلى الحديث، عند ذلك تأخذ ليزيتا الطيبة في الحديث، وقد أخذها الحماس لنفسها، فيما يشبه الغناء، قائلة: لوعلمتن من يجتذبه جمالي، وأجمل من ذلك بعدُ حديثها الثاني وفيه الكثير من أجزاء الجمل القصيرة التي تكاد تتماثل في مقاطعها الصوتية ويسود فيها مايسمى السباق السريع(cursus velox)، واجملها: لوعرفتن من أعجب بجمالي إذ يتردد صدىً في جواب الصديقة: إذا كان الملاك جبريل حبيبك، وفي هذا الحديث الثاني تظهر أول الأمر عبارات سوقية(inten dimento):صاحبك، وهي ذات صبغة اجتماعية، أكثر منها ذات صبغة محلية وما كان لها في هذا المعنى، إذ تقول:"ولكن حبيبي هو الملاك جبريل" أن تنتمي إلى اللغة الأرستقراطية، شأنها شأن العبارة(التي تشكل جملة فرعية جميلة على النحو ذاته) (في الدنيا أم في الآخرة). وكلما احتدمت ازداد تواتر القوالب الشعبية بل حتى القوالب المتسمة باللهجة المحلية:ومن ذلك الكلمة البندقانية (marido) زوج، في الجملة الساحرة التي تدعم مكافأة الأعمال الشهوانية للملاك جبريل بصيغة القسم، وهي: بحق ندوب جراح المسيح، والنتيجة الختامية البندقانية على النحو ذاته:(mo vedi vu?): فما قولك الآن؟ التي يزداد أثر النشوة العادي عليها هزلية حين تكون قد عادت من جديد إلىالغناء بصورة مستعذبة.... (ولئن كنت أجمل مخلوقة في السماء، فقد وقع في حبي) وكلتا الجملتين التامتين التاليتين تلخص انتشار الشائعة في المدينة في مرحلتين، أما الأولى-فتمتد من الصديقة(comare)، وأما الثانية فتمتد من هذه النساء إلى البندقية أو إذا أردنا، فالأولى من (تغادر) إلى (تروي)، والثانية من (قالوا) إلى امتلاك كلي، وكلتاهما مضطرمة في ذاتها: أما الأولى فمن جراء نفاد صبر الصديقة على التخلص من قصتها، وهو نفاد صبر يبرز إلحاحه واخلاده الأخير إلى الراحة في حركة ملائمة من الأفعال، وأما الثانية فمن جراء التوسع في مجال الانتشار، وهو التوسع المتدرج المعبر عنه بطريقة إردافية، ومنذ الآن يغدو السرد أسرع وأكثر درامية. فالجملة الأولى ذاتها تمتد من اللحظة التي تصل فيها الإشاعة مسامع الأقرباء إلى ترصدهم الليلي، على الرغم من أن الحديث يرد فيها أيضاً عن بعض التفصيلات بصورة موضوعية حينا وسيكولوجية حينا آخر، ولكنها تبدو فارغة بصورة نسبية وهادئة إلى

جانب كل من الجملتين التاليتين اللتين تدعان المشهد الليلي بأسره يجري في منزل ليزيتا، حتى وثبة الأخ ألبرتو الجريئة، في جملتين تامتين تشكلان معا حركة واحدة ويتم هذا عن طريق الصياغة المتراكبة لقوالب الجمل الفرعية التي تلعب فيها الدور الرئيسي التركيبات المبنية على أسماء الفاعل والمفعول(Partizipial-konstru ktionen) والتي يستعملها بوكاشيو على الإطلاق استعمالاً كثيراً جداً، وتبدأ الجملة الأولى بداية هادئة بعدُ بفعلها الأساسي(venne: حدث) والجملة الاسمية التابعة لها (che ...venne) ولكن الكارثة تنفجر في الجملة الموصولة المتصلة بها (الذي il quale)، أي في جملة فرعية من الدرجة الثانية(وذهبت...وما ان خلع ثيابه حتى وقف أقرباؤها أمام الباب).

ويلي ذلك الآن عاصفة من صيغ الأفعال المتسارعة (سَمِع، انتبه، وقف، فتح، ألقى بنفسه...)

وهذا يحدث، من جراء قصر فقرات الجمل المتدافعة ذاتها، أثراً فائقا السرعة، ويتسارع من الناحية الدرامية وهو يحدث من جراء ذلك بالذات، وعلى الرغم من الأصل القديم الأكاديمي للصيغ الأسلوبية المستعملة، أثراً لايمت إلى اللغة المكتوبة بصلة على الاطلاق بل يظل في ايقاع السرد وبصورة تربو على وضع الأفعال، ولكن يتغير طول مسافات الجمل الأكثر هدوءاً أو الواقعة بينها بطريقة تلقائية فنية،وبصورة ثابتة، تقع كلمة(sentendo) سمع و(avvis tito) متجاورين تجاوراً شديداً وكذلك (levatosi) ولما لم يكن له و(Nan avendo) وقريباً من ذلك جدا يلي ذلك كلمة: فتح (aperse) ولكن الجملة الختامية (si gitto رمى بنفسه) لاتظهر إلاّ بعد الجملة الموصولة العائدة على النافذة، وأخيراً فليس من الواضح عندي تماما لماذا يدع بوكاشيو الأخ يسمع شيئا من الشائعات المتداولة، فما كان فتى على هذا القدر من الاحتراس ليقع في هذا الخطر حقا لمجرد توبيخ ليزيتا، إذا تناهى إلى علمه شيء من الخطر. وقد كان من الطبيعي أكثر من ذلك إلى حد بعيد، كما يبدو لي ألاّ يكون شاعراً بشيء، أما التبرير الخصوصي للهرب السريع والجري من جرّاء شبهة لاحت من قبل فليس بالضروري ، أم هل كان لدى بوكاشيو سبب آخر لهذه الملاحظة؟ أما أنا فلا أراه... وفي الوقت الذي يعبر فيه الراهب القناة سابحاً تغدو القصة لحظة من الزمان أكثر هدوءاً وأقل توترا وأبطأ، وتظهر أفعال أساسية في صيغة الماضي الوصفي في نظام إردافي، ولكنه لايكاد يصل إلى الجانب الآخر قبالته حتى تعود حركة الأفعال المتسارعة من جديد، ولاسيما لدى دخوله المنزل

الغريب:دخل بسرعة وهو يجأر بالدعاء .. ملتمساً إنقاذ حياته إكراماً لله، ومردداً حكاياته.. وكذلك تعد المسافات الواقعة بين الأفعال قصيرة أو متزاحمة، وتتسم بالتركيز والتسارع الفائقين، جملة، (وَضَع، قال له، ذَهَب) ثم ينحسر المد، والحق أن الجمل التالية ما زالت مترعة جداً بالمعلومات عن الوقائع ، وعن هذا الطريق أيضاً بالجمل الفرعية المبنية على أسماء الفاعل والمفعول ولكن جملاً أساسية تسيطر عليها، وتَتقدم تقدماً متزناً على نحو تدريجي، وتترابط بحرف"و" (ووضع، وقال له، وذهب) على أن ما يتسم بالدرامية حقاً أيضاً عبارة مثل: ..وجدوا أنه.. واختفى.. وينحل التوتر تدريجيا بالسلسلة الإردافية: وفي النهاية غضّوا النظر وقفلوا عائدين.

ولا يمكن العثور على شيء من أمثال هذه الفنون في القصص الأقدم عهداً،- ولنأخذ بادئ ذي بدء مثالا لاعلى التعيين من النوادر الشعرية الفرنسية القديمة التي نشأت في معظمها قبل بوكاشيو بنحو قرن، وأنا أختار قطعة من الكاهن ذي الأم الشريرة (من المخطوطة البرلينية، هاملتون ٢٥٧، عن النص الخاص- ب. ج.رولف، ست خرافات فرنسية قديمة، هالة١٩٢٥، ص١٢) ، ويتناول الحديث هناك كاهنا له أم خبيثة دميمة، بخيلة جداً، يبعدها عن بيته على حين يدلل عشيقته ولاسيما بقطع الملابس وتشكو العجوز النكدة من ذلك، فيجيب عن ذلك قائلاً: اهدئي، فقد فقدت صوابك.

« Tesiez », dist il, « vos estes sote;
25 De quoi me menez vos dangier,
Se du pein avez a mengier,
De mon potage et de mes pois;
Encor est ce desor mon pois,
Car vos m'avez dit mainte honte. »
30 La vieille dit : « Rien ne vos monte
Que ie vodre d'ore en avant
Que vos me teigniez par covent
A grant honor com vostre mere. »
Li prestre a dit : « Par seint pere,
35 James du mien ne mengera,
Or face au pis qu'ele porra
Ou au mieus tant com il li loist! »
« Si ferai, mes que bien vos poist »,
Fet cele, « car ie m'en irai
40 A l'evesque et li conterai
Vostre errement et vostre vie,
Com vostre meschine est servie.
A mengier a ases et robes,
Et moi volez pestre de lobes;
45 De vostre avoir n'ai bien ne part. »
A cest mot la vieille s'en part
Tote dolente et tot irée.
Droit a l'evesque en est allée.
A li s'en vient et si se claime
50 De son fiuz qui noient ne l'aime,
Ne plus que il feroit un chien,
Ne li veut il fere nul bien.
« De tot en tot tient sa meschine
Qu'il eime plus que sa cosine;
55 Cele a des robes a plenté. »
Quant la vieille ot tot conté
A l'evesque ce que li pot,
Il li respont a un seul mot,
A tant ne li vot plus respondre,
60 Que il fera son fiz semondre,
Qu'il viegne a court le jour nommé.
La vieille l'en a encliné,
Si s'en part sanz autre response.
Et l'evesque fist sa semonse
65 A son fil que il viegne a court;
Il le voudra tenir si court,
S'il ne fet reson a sa mere.
Je criem trop que il le compere.
Quant le termes et le jor vint,
70 Que li evesques ses plet tint,
Mout i ot clers et autres genz,
Des proverres plus de deus cens.
La vieille ne s'est pas tue,
Droit a l'evesque en est venue
75 Si li reconte sa besoigne.
L'evesque dit qu'el ne s'esloigne,
Car tantost com ses fiz vendra,
Sache bien qu'il le soupendra
Et toudra tot son benefice...

٢٥-فَبِمَ تشكين في الحقيقة، وعندك من الخبز ما تأكلين، ومن حسائي وبازلائي؟ وإني لأفعل هذا وحده، على امتعاض شديد لأنك توجهين إليّ قارص الكلام دائما.

٣٠-وتقول العجوز: هذا كله لايجديك فتيلا، فأنا أريد أن تلتزم منذ الآن بأن تكرمني تكريم الوالدة، حقاً.

٣٥-وقال القسيس: لن تنالي ، وحق الأب المقدس، شيئا من متاعي بعدُ ولتفعلي أسوأ ما تقدرين عليه أو الأفضل، كما يحلو لك، وتقول العجوز أجل، اني لفاعلة هذا أيضاً، حتى تندم عليه.

٤٠-لأني سأذهب إلى المطران، وأروي له أي حياة ضلال تحياها، ومقدار ما تنعم به محبوبتك التي تحظى بما يكفيها من الطعام، والثياب، على حين تعللني بمعسول الكلام.

٤٥-فإني لا أحظى بأدنى نصيب من رفاهك، ومع هذه الكلمات تخرج العجوز وقد استشاطت غيظا وغضباً، وانطلقت إلى المطران، لاتلوي على شئ.

٥٠-وتأتي اليه، وتشتكي من ابنها الذي يعاملها بجفاء، كالكلب تماماً ويأبى أن يسدى إليها جميلا، فحبيبته فوق كل شيء عنده، وهو يحبها أكثر من ذويه.

وعندها فيض من الثياب.

٥٥-وحين روت العجوز للمطران كل شيء ، على قدر ما استطاعت،أجابها بمجرد كلمة موجزة (و لم يرد أول الأمر أن يجيبها بأكثر من ذلك).

٦٠-وهي أنه سيستدعي ابنها، وأنه سيمثل أمام محكمته في يوم معين وانحنت العجوز شاكرة، وخرجت بغير جواب آخر، وارسل المطران دعوته إلى ابنها يأمره بالقدوم إلى محكمته.

٦٥-قائلا انه سيشدد عليه النكير، إذا لم يحفظ حق أمه، وأنه يخشى كثيراً من أنه سيدفع ثمن ذلك غاليا، وحين حل اليوم المحدد.

٧٠-الذي يعقد فيه المطران محكمته، كان هناك كثير من رجال الدين من الناس الآخرين.

٧٥-وانطلقت مباشرة إلى المطران، وتحدثت إليه مرة اخرى عن التماسها .

وقال المطران إن عليها ألاّ تبتعد، لأنها ستعلم، بمجرد أن يأتي ابنها، أنه سيوقفه عن العمل ويقطع عنه كل عوائده....

وتفهم العجوز كلمة"(soupendra) (بمعنى: سيوقف عن العمل) فهماً خاطئاً[*]، إذ تفهم أن ابنها سيشنق، وتندم الآن على أنها اشتكت منه، وتشير، وهي في خوفها إلى أول كاهن يدخل، على أنه ابنها، ويبادر المطران هذا الذي لاعلم له بشيء بالتوبيخ الحاد

(*): الفهم الخاطيء ناجم عن توجه ذهن العجوز إلى المعنى الأصلي للكلمة في الانكليزية suspend: يعلق، وبالتالي: يشنق). «المترجم»

إلى درجة لايجد عندها جواباً على الاطلاق، ويأمره أن يأخذ معه أمه العجوز، ويعاملها منذ الآن معاملة مهذبة، كما يليق بها- والويل له إذا جاءته شاكية مرة أخرى. ويأخذ الرجل الحائرُ العجوزَ معه على الحصان، ويلقى في طريق العودة الابن الحقيقي للعجوز الذي يحدثه عن مغامرته بينما تشير العجوز إلى ابنها اشارة مؤداها أن عليه ألا يكشف عن نفسه، ويختم الآخر قصته بتوكيد أنه يعتزم أن يعطي من يحرره من العبء غير المرغوب أربعين ليرة ويقول الابن: خيراً، لقد، قبلت الصفقة، فأعطني المال، وسآخذ منك العجوز وهكذا كان.

وهنا أيضاً تبدأ القطعة المنسوخة من القصة بحوار واقعي، بمشهد من الحياة اليومية، وهو الشجار بين الأم والابن، وهنا أيضاً يتضمن الحوار تصعيداً شديد الحيوية: فمثلما تحمل الصديقة، بحججها الماكرة الساحرة، ليزيتا على الثرثرة بصورة مطردة، إلى أن ينكشف سرها، تثير العجوز هنا ابنها، بالأحاديث المثيرة للشقاق، إلى ان يستشيط هذا غضباً، ويهدد الآن بأن يقطع عنها دعمه لها بالقوت، فتنطلق الأم على أثر ذلك، غاضبة علىالنحو ذاته إلىالمطران، وعلى الرغم من أن لهجة القطعة ليست سهلة التحديد(ويرى رولفز أن من الجائز أن تكون لهجة إيل دي فرانس) فإن ايقاع الحوار أبعد كثيراً عن التنسيق، في شعبيته، مما هو عند بوكاشيو، وهو موحَّد على هذا النحو كما اعتاد الشعب الذي تنتمي إليه الفئة الدنيا من رجال الدين، أن يتحدث: إردافيٌّ من أوله إلى آخره، وفيه أسئلة وصيحات حية، مفعمة بالعبارات الشعبية، وعلى نحو مباشر جداً، وكذلك لاتختلف لهجة الراوي ذاته اختلافاً جوهرياً عن لهجة شخصياته، وهو أيضاً يتحدث باللهجة البسيطة الحية المحسوسة ذاتها، مصوراً الوضع بأكثر الوسائل تواضعاً، وبأكثر الكلمات اتصالاً بالحياة اليومية، ويتمثل التنسيق الأسلوبي الوحيد الذي يقوم به في الصيغة العروضية، في الصيغة الثمانية المقاطع والمقفاة ازواجاً ازواجاً، والتي تلائم تركيبات الجمل البسيطة تماماً، والموجزة، والتي مازالت لاتعرف شيئاً عن التعقيد الإيقاعي في ألوان الشعر القصصية المتأخرة،كما كانت لدى أريوست أو لافونتين، ويغدو نظام السرد الذي يعقب الحوار بهذه الطريقة خالياً من الفن تماماً، وإن كان ممتعاً أيضاً من جراء جدته، وتتابع القصة انطلاقها أو تتعثر في تعاقب إردافي، بدون تعقيد، أو

حل عقد، وبدون أي تلخيص للثانوي، وبدون أي تبـدل في السـرعة، ولكـي يتـم إيـراد النقطة الخاصة بكلمة (soupendre) (يشنق، يعلق) لابد من تكـرار مشـهد العجـوز أمـام المطران، ولابـد للمطـران نفسـه أن يتخـذ موقفاً في ثـلاث مـرات، ولاريـب أن القصـة تكتسب بذلك وبصورة مطلقة، مـن جـراء التفـاصيل الكثـيرة وأبيـات الحشـو الـتي يتـم إدخالها من أجل التغلب على صعوبات القافية، اتساعا مريحاً بصـورة مسـتعذبة، ولكـن تأليفها خشن وطبيعتها شعبية محضة، بمعنـى أن الـراوي نفسـه ينتمـي إلى الشـعب الـذي يتحدث عنه، وينتمي أيضاً بالطبع إلى ما يتحدث من أجله ولايُعَدُّ مجال نظرته الخاصـة، من الوجهة الاجتماعية والاخلاقية، أكبر من مجال شخصياته ومن مجـال مسـتمعيه الذيـن يريد ان يضحكهم بقصته.فالقصاص،والقصة والمستمعون ينتمون إلى العـالم نفسـه، عـالم الشعب المسكين غير المثقف، المتواضع من الناحيـة الجماليـة والاخلاقيـة، ويتصـل بذلـك أيضاً التصوير الذي يعد في الحقيقة مفعماً بالحياة و وحشياً، ولكنه خشـن وغـير متـدرج نسبياً، للشخوص، وطريقتهم في السلوك. إنها نماذج شعبية على النحو الـذي كـان كـل امرئ يعرفها به في تلك الايام:كاهن مقبل على الملذات الدنيويـة بكـل أنواعهـا، ذو سمـة فلاحية، وعجـوز مشاكسـة، أمـا الشـخصيات الثانويـة فـلا يتـم رسمهـا البتـة في صـورة شخصيات متميزة، بل يصور سلوكها كما ينجم عن الموقف.

أما الأخ ألبرتو فتزوي عنه، في مقابل ذلك، القصة التمهيدية التي يتبين منها الطـراز الخصوصي تماماً لكراهية الشرير والمضحـك، وتعـد محدوديـة مادونـا ليزيتـا- وانتشـاؤها الغبي بمفاتنها الانثوية في هذا المزيج فريدين في نوعهما ولا يختلف الأمر مـع الشـخصيات الثانوية، فالصديقة، أو الرجل الطيب، الذي يَخلُص الأخ ألبرتو إليـه يتمتعـان في الحقيقـة بحياة وشخصية يشار إليهما بمجرد اشارة عابرة، ولكنهمـا متميزتـان مـع ذلـك بوضـوح. (قرروا أن يعثروا على هذا الملاك، وأن يتأكدوا من مقدرته على الطيران).

والكلمات الأخيرة تقارب الصيغة التي تسمى مجدداً بالحديث المعاش، ويضـاف إلى هذا كله بعدُ أن مسرح الحدث كله محدد أكثر دقة إلى حد بعيد منه في الـ(الخرافيّ) وهذا يمكـن أن يحـدث في كـل مكـان في المجـالات الفلاحيـة الفرنسية وحـين يحـدث تكـون خصوصيته الناجمة عـن اللهجـة المحليـة عرضيـة تمامـاً وغـير ذات شـأن حتـى ولـو أمكـن

تحديدها بمزيد من الدقة، وتعد قصة بوكاشيو بندقانية صريحة، ويذكر المرء في هذا الصدد أن الخرافة الفرنسية ترتبط بصورة عامة تماماً ببيئة محدودة من الفلاحين وصغار المواطنين وترتبط أشكال تباينها المحلي، على قدر ما يمكن ملاحظة أمثال هذه الأشكال مطلقاً، بمجرد الصدفة الخاصة بمكان نشوء القطعة الأدبية الخاصة بذلك، أما في حالة بوكاشيو فنحن أمام كاتب اختار لنوادره، إلى جانب هذا المسرح البندقاني مسارح كثيرة أخرى: فهناك نابولي في أقصوصة أندريكشيودا بيروجيا(٢،٥) ، وبالرموز في قصة سابيتو (٨،١٠)، وفلورنسا ومحيطها في سلسلة طويلة من النوادر وما ينطبق على مسارح الأحداث ينطبق بالصورة ذاتها على الوسط الاجتماعي، فبوكاشيو يرى عَلٍ من ويصور بأكثر الطرق حسية كل الطبقات الاجتماعية، والمهن والأوضاع في عصره، وتتجلى المسافة بين فن الخرافة وفن بوكاشيو بصورة مطلقة، لافي الجانب الأسلوبي فحسب: فتصوير الشخصيات، ومسرح الأحداث المكاني والاجتماعي يتفردان في الوقت نفسه بحدة أكبر كثيرا ويعدان أرحب مجالاً إلى حد بعيد. فالعقل الغني الواعي لرجل يعلو على موضوعاته ولاينغمس فيها إلا بالقدر الذي يروق له هو ذاته، يصوغ بنية القصة حسب إرادته.

أما ما يتصل بالقصص الايطالية المعروفة من عصر ما قبل بوكاشيو فهي أقرب إلى أن تتسم بطابع الطرائف الأخلاقية أو الفكاهية، وتعد وسائلها اللغوية، كما تعد دائرة نظراتها وتصوراتها مفرطة في المحدودية بالقياس إلى التصوير الخصوصي للشخصيات أو مسارح الأحداث. وهي تتسم من وجوه عديدة باناقة معينة جافة في التعبير، غير أنها تتخلف في قوة التأثير الحسي تخلفاً بعيداً وراء الخرافات وهاك مثالا:

> Uno s'andò a confessare al prete suo, ed intra l'altre cose disse : Io ho una mia cognata, e'l mio fratello è lontano; e quando io ritorno a casa, per grande domistichezza, ella mi si pone a sedere in grembo. Come debbo fare? Rispose il prete : A me il facesse ella, ch'io la ne pagherei bene! (*Novellino*, ed. Letterio di Francia, Torino 1930. Novella 87, p. 146.)

ذهب أحدهم إلى قسيسه للاعتراف، وقال له فيما قال: ان عندي زوجة أخ وأخي مسافر، وعندما آتي إلى البيت يغلب عليها الميل إلى المؤانسة وتقعد في حضني، فماذا ينبغي لي أن أصنع عندئذ؟ وأجاب الكاهن: ينبغي لهذه أن تجرب ذلك معي ذات مرة، وعندذلك سترى، ما يجري لها !

ففي هذه القطعة الصغيرة يدور الأمر على جواب الكاهن ذى المعنى المزدوج بصورة مضحكة، وكل شيء آخر فهو مجرد تمهيد، وهو يروى في جملة إرادفية ضئيلة بعض الشيء من دون أي تجسيد حسّي وعلى خط مستقيم، وثمة قصص كثيرة جدا لنوفللينو تعد على نحو مماثل من الطرائف الموجزة التي يكون موضوعها حكمة فكاهية ، وبناء على ذلك فإن أحد العناوين الفرعية للكتاب هو كتاب الحكايا واللغة اللطيفة وهو يتضمن أيضاً قطعاً اكبر، وهذه لاتعد في معظمها طرائف بل أقاصيص أخلاقية-تعليمية -ولكن الأسلوب هو ذاته، في كل مكان: إردافي رقيق، والأحداث مرصوفة بعضها وراء بعض كأنها مسلوكة في خيط بدون اتساع حسي، وبدون مجال حيوي للشخصيات، ويجتهد العقل الفنى الذي لاسبيل إلى انكاره عند نوفللينو بصورة رئيسية في الصياغة الموجزة والواضحة للمعطيات الرئيسية لكل حدث يروى، وهو يجري في ذلك على مثال مجموعات العصر الوسيط الخاصة بالأمثال الأخلاقية باللغة اللاتينية(exempla) وهو يتفوق عليها بالنظام، والأناقة وحيوية التعبير، أما التجسيد الحسي فقلما يجتهد فيه، ولكن من الواضح أن هذه المحدودية عنده وعند معاصريه الايطاليين مرتبطة بالوضع اللغوي والفكري الذي كانوا يوجدون فيه، وقدكانت اللغة الشعبية اللاتينية ماتزال جد فقيرة وقليلة المرونة، وكان أفق النظرات والأحكام مايزال أكثر ضيقاً، وأقل حرية من أن يُمَكّن من تصُّرف أكثر مرونة في الوقائع ومن صياغة حسية للظواهر ذات الجوانب المتعددة، وتتركز طاقة الصياغة الحسية بأسرها على نقطة واحدة،كما تتركز في مثالنا على جواب الكاهن. وإذا جاز للمرء أن يستخرج نتيجة من حالة وحيدة، هي حالة الأخ سلمبيني دي آدم كاتب الحوليات باللاتينية ، وهو فرانسيسكاني وكاتب فائق الموهبة، فإن اللاتينية تبدو عند نهاية القرن الثالث عشر، بمجرد أن فرضها الناس، مثل سلمبيني بقوة، باللهجات العامية الايطالية ، وقد أوتيت طاقة حسية أكبر إلى حد بعيد من الايطالية المكتوبة.وتحفل حوليات سلمبيني بالطرائف، وأود أن أثبت هنا إحداها وهي التي يستشهد بها مراراً من قِبلَ الآخرين ومن قَبلي أنا، وهي تتناول فرانسيسكانياً يدعى دييتسالفي وتروي عنه ما يلي:

Cum autem quadam die tempore yemali per civitatem Florentie ambularet, contigit, ut ex lapsu glatiei totaliter caderet. Videntes hoc Florentini, qui trufatores maximi sunt, ridere ceperunt. Quorum unus quesivit a fratre qui ceciderat, utrum plus vellet habere sub se? Cui frater respondit quod sic, scilicet interrogantis uxorem. Audientes hoc Florentini non habuerunt malum exemplum, sed commendaverunt fratrem dicentes : Benedicatur ipse, quia de nostris est! — Aliqui dixerunt quod alius Florentinus fuit, qui dixit hoc verbum, qui vocabatur frater Paulus Millemusce ex ordine Minorum. (*Chronica, ad annum* 1233; édition *Monumenta Germaniae historica, Scriptores* XXXII, p. 79)

وحدث حين خرج ذات يوم في الشتاء للنزهة بفلورنسا أن سقط على الأرض المتجمدة الملساء طريحاً، وحين رأى الفلورنسيون الذين هم من كبار أهل النكتة هذا، أخذوا في الضحك وسأل أحدهم الراهب هل يحسن أن يضعوا تحته شيئاً ما؟ فأجابه الراهب قائلاً: أجل ضعوا زوجة السائل، وحين سمع الفلورنسيون بهذا لم يحملوه على محمل السوء وأثنوا على الراهب وقالوا: عظيم، هذا ما يلائمنا، ويزعم بعضهم أن الكلمة ترجع إلى فلورنسي آخر يدعى الراهب بول أبو الالف ذبابة، من رهبانية الفرنسيسكان.

وهنا أيضاً تدور الحكاية حول جواب فكاهي، حول اللغة اللطيفة،ولكنه في الوقت ذاته مشهد واقعي، فهناك منظر طبيعي شتوي، والراهب المنزلق الذي يرقد هناك، والفلورنسيون الذين يقفون حواليه ويصوغون نكاتهم، ويعد تصوير الشخصيات أكثر حيوية إلى حد بعيد، وإلى جانب النقطة الرئيسية(زوجة السائل) توجد كلمات فكاهية وعبارات شعبية أخرى أيضاً (هل يحسن أن نضع شيئاً أكثر ...عظيم...إنه منا.) تحدث، بسبب حلتها اللاتينية الشفافة أثراً هزلياً ذا نكهة بصورة مزدوجة وتعد النظرة الحسية وحرية التعبير هنا أكثر تطوراً إلى حد بعيد منهما عند نوفللينو.

ولكن مهما يكن ما يمكن استخراجه من الحقبة السابقة، من الاتساع الفلاحي- الفظ والحسي في الخرافات، أو الأناقة الرقيقة، الفقيرة من الناحية الحسية عند نوفللينو أو النكتة الحية الحافلة بالتجسيد عند سلمبيني، فإن شيئا من ذلك لايمكن مقارنته مع بوكاشيو. فهو أول من يمكن عنده التحكم في عالم الظاهرات الحسية على الإجمال، منسقا بموجب فكرة فنية معروفة، واقعاً في متناول اللغة، ويثبت"الديكاميرون" لأول مرة منذ العصر القديم مستوى من العلو محدداً للأسلوب يمكن للقصة عنده أن تتحول من الأحداث الواقعية للحياة الحاضرة إلى تسلية ثقافية، فهي ماعادت تخدم مثالاً أخلاقياً وما

عادت أيضاً تخدم حب الضحك البسيط عند الشعب، بل ادخال البهجة على محيط من الشباب النبلاء، وذوي الثقافة الحسنة، والسادة، والسيدات الذين يتمتعون بلعبة الحياة الحسية، والذين يتمتعون بشعور مرهف، وذوق، وحكمة. وقد أنشأ الإطار للإعراب عن هذا المقصد، ويذكّر مستوى أسلوب الديكاميرون تذكيراً قويا جدا بالجنس القديم الملائم له، بالرواية الغرامية القديمة(fabula milesiaca)، وليس هذا بالمستغرب، طالما أن موقف الكاتب تجاه موضوعه وطبقة الجمهور التي خصص العمل لها يتلاء مان في كلتا الحقبتين تلاؤماً دقيقاً إلى حد بعيد، وطالما أن مفهوم فن الكتابة عند بوكاشيو أيضاً كان يرتبط بالبلاغة، ومثلما كان الأمر تماماً في الروايات القديمة، يرتكز فن بوكاشيو اللغوي على صياغة بلاغية للنثر، ومثلما كان الحال تماماً يقف الأسلوب في بعض الاحيان عند حدود الشعري، وهو أيضاً يضفي أحياناً على الحديث قالب الخطبة المحكمة، وتعد الصورة الإجمالية للأسلوب "الأوسط" أو المختلط، في ارتباطها بالواقعية والشهوانية، مع الصياغة اللغوية الأنيقة، مماثلة تماماً، ومع ذلك ففي الوقت الذي تعد فيه الرواية القديمة شكلاً متأخراً يتجسد في اللغات التي أعطت أفضل ماعندها قبل ذلك بعهد طويل، تُعْثَر إرادة بوكاشيو الأسلوبية على لغة أدبية لم تكد تولد بعد، وغير متشكلة بعدُ تقريباً، ويتحوّل- التقليد البلاغي، الذي تجمد في ممارسة العصر الوسيط، متحولا إلى آلية هَرِمة تكاد تكون شبحيّة، والذي كان مايزال يُجرَّب، حتى في عصر دانتي، من قبل أوائل مترجمي الكتاب المقدس القدامى في اللغة الشعبية الايطالية على وجل، وبصورة جافة، في يديه إلى آلة عجائبية تدع فن النثر الايطالي، وهو أول فن نثري في أوروبا بعد العصر القديم، ينشأ دفعة واحدة، لقد نشأفي العقد الذي يقع بين أعمال صباه الأولى، والديكاميرون .

ويتسم استعداد بوكاشيو بالحسية، بطريقة عفوية، والتدفق البالغ السحر،-وينزع إلى صياغة مُشْرَبة بالشهوانية، وأنيقة، وهو ليس مخلوقا، منذ البداية، للأسلوب الرفيع، بل الأوسط، وقد أضفى على مجتمع بلاط أنجو في نابولي، حيث كان للأشكال المتأخرة، الأنيقة العابثة، من ثقافة الفروسية الفرنسية الشمالية، شأن أكبر منه في سائر ايطاليا، وقدَّم حتى انقضاء فترة صباه، غذاءً غنياً لاستعداده، وتعد أعماله الأولى معالجات

لأقاصيص حب فرنسية قائمة على الفروسية والمغامرة، ومتسـمة بأسلوب عصر البلاط المتأخر، ومـن الممكـن ، فيمـا يبـدو لي ، أن يلمـس المرء في طريقتهـا شيئاً مـن السـمة الفرنسية: وهو الجانب الموضوعي بصورة أوسـع مـن ألـوان وصفـه والتهذيـب البسـيط، وأشكال التدّرج اللطيف في المسرحية الغرامية، والجانب القائم على حب المجتمع والدنيا في أواخر العصر الوسيط، من ضروب وصفـه الاجتمـاعي، والجـانب الخبيـث في نكتتـه، ومع ذلك فكلما ازداد نضجا ازدادت شدة الجانب المدني والنزعة الإنسانية، وقبـل كـل شيء السيطرة على الشعبي بصورة قوية.

وعلى كل حال فان الميل إلى التصعيد البلاغي الذي كان يعني خطـراً بالقيـاس اليـه أيضاً كان في أعمال صباه يخدم الحب الشهواني على سـبيل الحصـر، وكـان يخـدم أيضـاً الفيض من الثقافة الميثولوجية، والرمزية التقليديـة الـتي تتوطـد مكانتهـا في بعـض أعمـال الصبا وبذلك يظل في حدود الأسلوب الأوسط المكرس لتصوير الحب الشهواني اذ يجمع بين الرعوي والواقعي، وإن كان يتطلع إلى تجاوز هذا الأسلوب أحياناً (Teseida)، ويعـد من قبيل الأسلوب الأوسط، الرعوي أيضاً آخر أعمال صباه وأجملها على نحو فائق، وهو الـ(Ninfale fiesolano) ومن الأسلوب الأوسط الكتاب الكبير ذو الأقاصيص المئة، وليس من المهم في تحديد مستوى الأسلوب أيُّ أعمال صباه كان شعراً بصورة كليـة أو جزئيـة وأيها كتب بالنثر فالجو هوذاته في كل مكان.

وبالطبع فإن أشـكال التـدرُّج في الديكامـيرون تعـد متعـددة الجوانـب جـداً ضمـن مستوى الأسـلوب الأوسـط وتتبـاعد الحـدود كثيراً، ومـع ذلـك فحتـى عندمـا تقـترب القصص من المأساوي يظل هناك الإيقاع البـاطني الحسـي-الشـعوري ويتجنبـان السـامي والثقيل. وحتى عندما تستخدم بصورة أكـبر كثيراً منهـا في مثالنـا، موضوعـات المهزلـة الفظة، يظل القالب اللغوي والعرض نبيلين بمقدار مايظل الراوي والمستمع اللذين لالبـس فيهما متعاليين عن الموضوع تعالياً بعيداً ويستمتعان به، في تأمل نقدي من الأعلى بطريقة يسيرة ورشيقة. ويمكن التعرف على خصوصـة الأسـلوب الأوسـط الرشـيق علـى افضـل الوجوه بصورة خاصة من خلال الموضوعات التي هي أكثر واقعية-شعبية، بـل تعـد مـن الموضوعات الهزلية الفظة، إذ يمكن أن يستخلص من صياغة أمثال هذه القصص أن هناك

طبقة تجد متعة في تصويرها الحي، وهي واقفة بذاتها فوق المجالات الدنيا للحيـاة اليوميـة، وهي في الحقيقة متعة تتجه إلى الإنساني الفـردي وإلى الحسـي، لا إلى الأنمـوذج الثـابت، فكـل النـاس مـن أمثـال كـالاندرينو، وسـيبولا، وبيـترو، وبـيرونيللا وكاترينـا، وبلكوكولوري هم، على شاكلة الأخ ألبرتو وليزيتا، مـن النـاس المتفرديـن بصـورة حيـة تختلف تماماً عن صورة الأوغاد أو الرعاع الذين كانوا يدخلون شعر البلاط من حـين إلى آخر، بل يُعدّون أكثر حيوية إلى حد بعيد، وهم في قالبهم الخصوصي أكثر دقة من رموز المهزلة الشعبية،كما رأينا هذا آنفا علـى الرغـم مـن أن الجمهـور الـذي يفـترض أن تنـال اعجابه ينتمي إلى طبقة مختلفة تماماً عنها، والظـاهر انـه يوجـد في عصـر بوكاشيو طبقـة كـانت هـي ذاتهـا رفيعـة المسـتوى، ولم تكـن اقطاعيـة بـالطبع، بـل كـانت تنتمـي إلى أرستقراطيةأهل المدن، وكانت تحسّ في واقع الحياة الملون، حيثمـا يظهـر، بمتعـة ثقافيـة، والحق أن الفصل بين المجالات لايتحقق إلا إلى الحد الذي تجري عنده المسرحيات الواقعية الفظة في طبقات اجتماعية ادنى في الغالب، وفي المسـرحيات الـتي تقـترب مـن المأسـاوي بصورة شعورية في طبقات أعلى في الغالب، ولكن هذا لايؤخـذ بـه بصـورة صارمـة، إذ ينتهي المدني والرعوي العاطفي بسهولة إلى حـالات حديـة، وفي الحـالات الأخـرى يعـدّ المزج أيضاً متواتراً في هذا الصدد (ومثال ذلك أقصوصة جريزيلدا، ١٠).

وكانت الشروط الأولية الاجتماعية لنشوء أسلوب أوسط بالمعنى القديم متوافرة في ايطاليا منذ النصف الأول من القرن الرابع عشر، وكانت قد نهضت في المدن طبقة راقيـة من اشراف المواطنين كان تمدنها في الحقيقة مازال يرتبط من وجوه عديدة بقوالب ثقافـة البلاط الإقطاعية وتصوراتها، ولكنه سرعان ما أضفـى عليهـا، نتيجـة للبنيـة الاجتماعيـة المختلفة تماماً، وتحت تأثير التيارات المبكـرة للنزعـة الانسـانية، طابعـاً جديـداً اقـل طبقيـة وأكثر شخصية وواقعية وكانت النظرة الداخلية والخارجية تتوسع، وقد طرحـت أغـلال المحدودية الطبقية بل اقتحمت حتى مضمار المعرفة الذي كان من قبلُ موقوفاً على خـبراء أهل الكهنوت وأضفت عليه بصورة تدريجية قالب الثقافة المسـتعذب، المستحب، الـذي يخدم التواصل الاجتماعي، وقـد أصبحـت اللغـة الـتي كـانت مـاتزال منـذ حـين شـديدة الهشاشة وعديمة المرونة، مرنة، غنية، متدرجة، مزدهرة، وأثبتت أنها تلائم حاجات الحياة

الاجتماعية المختارة والمفعمة بالشهوانية الأنيقة، واكتسب الأدب الاجتماعي ما لم يكن قد امتلكه حتى ذلك الوقت: ألا وهو العالم الواقعي الراهن، ولاريب أن هذا المكسب له ارتباط دقيق بالكسب الدنيوي المتحقق على مستوى أسلوبي أعلى والذي أحرزه دانتي لجيل خلا، ونريد الآن أن نحاول تحليل هذا الارتباط، ولذلك نعود ادراجنا إلى نصنا. إن أكثر خصوصياته وضوحاً تتجلّى عندما يضعه المرء مقابل القصص القديمة، في اليقين الذي يهيمن به على وقائع متعددة الأجزاء في النظرة، وفي الترتيب الخاص ببنية الجملة، والمرونة التي يلائم بها بين مستوى الإيقاع، وإيقاع الحركة في القصة، وبين حركة الحدث الداخلية والخارجية، وقد حاولنا أن نكشف عن هذا بالتفصيل فيما سبق، فالحوار بين كلتا المرأتين، وانتشار الشائعة في المدينة والمشهد الليلي الدرامي في منزل ليزيتا مصوغان في علاقة يمكن الإحاطة بها بوضوح حيث يتمتع كل جزء بحركته الخاصة، والمستقلة والفنية، وذات التموج الحر.

أما أن دانتي يتمتع بالمقدرة ذاتها على التحكم في واقع له كل هذا القدر من الأجزاء وهذا الإيقاع المتباين، على نحو لايملكه بالقدر ذاته كاتب آخر معروف لدينا من العصر الوسيط، وإن بَعُد، فذلك ماحاولت الكشف عنه في الفصل السابق من خلال مثال الأحداث في بداية النشيد العاشر من الجحيم، بدقة. لقد تم هناك تحليل تكتل المجموع، وتبدل الإيقاع والهزة الإيقاعية فيما بين حوار البداية مثلاً وظهور فاريناتا، أو لدى نهوض كافالكانتي، وفي أحاديثه، والاعتماد المستقل على الوسائل التركيبية للغة، بالقدر الذي يمكنني من الدقة، وتحدث سيطرة دانتي على الظاهرات أثراً يتسم بمرونة أقل إلى حد بعيد، ولكنه أهم إلى حد بعيد أيضاً من المقدرة ذاتها عند بوكاشيو، بل ان الإيقاع الثقيل للثلاثيات مع التلاحم الصارم في القوافي لايتيح له حركة طلقة ويسيرة مثلما يتيح لبوكاشيو، وقد كان فوق هذا خليقا أن يزدريها.

غير أن الذي لالبس فيه أن عمل دانتي قد فتح العين أول مرة على عالم الواقع البشري العام والمتعدد الجوانب، فهو يتجلى أول ما يتجلى منذ العصر القديم حراً، ومن كل الجوانب، بدون محدودية طبقية، وبدون تضيُّق لمجال النظر، في نظرة تتوجه دونما عائق، في كل الاتجاهات، لفكر ينظم كل الظاهرات تنظيماً حياً وللغة ترضي حسية

الظاهرة مثلما ترضي تداخلها المنسق من وجوه عدة، فلولا الكوميديا لما أمكن أن تكتب الديكاميرون أبداً، وهذا واضح، ومن الواضح أيضاً أن عالم دانتي الفني يتحول عند بوكاشيو إلى مستوى أسلوبي أعمق، ويتجسد الأخير بوجه خاص عندما يقارن المرء حركتين متشابهتين، وذلك في نصنا بين جملة ليزيتا: ياصديقتي مثل هذا لاينبغي أن يقال، ولكن حبيبي هو الملاك جبريل، والمطهر(٥٢١٨) حيث يقول فينيديكو: ومن البدهي أن ما يدين به بوكاشيو لدانتي ليس موهبة الملاحظة وقوة التعبير، فهذه الخصائص كان يملكها اطلاقا من ذاته، وذلك في الحقيقة بطريقة مختلفة تماماً عن دانتي، فاهتمامه يتوجه إلى الظاهرات والمشاعر التي كان دانتي خليقا أن يأنف من تناولها، وما يدين به لدانتي انما هو إمكانية مثل هذا الاستعمال الحر لموهبته واكتساب الموقع الذي يمكن أن يطل منه بنظره على عالم الظاهرات الحاضر بأسره، متأثرا بكل تعدد جوانبه، وأن يصور بلغة مرنة وغنية بالتعبير. وعن طريق مقدرة دانتي التي تمكنت من أن تعطي كل الظاهرات البشرية المختلفة في عمله حقها، من فاريناتا، وبرونيتو، وبيا دي تولوماي، وسورديللو وفرانتس فون أسيسي، وكاكشيا جويدا، وأن تدع هؤلاء ينبعثون، ويتحدثون بلغتهم الخاصة، أصبح من الممكن أن يصيب بوكاشيو النجاح ذاته في اندريكيشيو والأخ سيبولا أوخادمه. وفي سيابيلليتو والخباز شيستي، والمادونا ليزيتا وجريزيلدا، وإلى هذه الطاقة الخاصة بالنظرة التركيبية إلى العالم ينتمي أيضاً وعي راسخ في الحقيقة ولكنه مع ذلك نقدي ومنظوري بصورة مرنة، يخصص للظاهرات قيمتها الأخلاقية المتدرجة بدقة، بل يدعها تنبعث بضوئها منها بدون إضفاء للطابع الأخلاقي المجرد.

ويستأنف بوكاشيو في قصتنا حديثه حين يكون الأحماء قد عادوا إلى البيت، على النحو التالي:

وفي هذه الأثناء كان قد سطع ضوء النهار، وسُمِع الناس يتحدثون في سوق ريالتو بأن الملاك جبريل جاء في الليل هذا اليوم إلى مادونا ليزيتا لينام معها، وكيف رمى بنفسه في القناة من الفزع حين اكتُشِفَ من قبل ذويها، وأن القوم لايعلمون ماذا جرى له.

على أن لهجة الجد الظاهري التي لاتصرح حتى بأن البندقانيين كادوا يموتون من الضحك في سوق ريالتو، تُلَمّح، من دون أن تدع كلمة أخلاقية أوجمالية أو أي كلمة نقدية أخرى، يرتفع صوتها، بوضوح كامل، إلى تقييم الحدث، وإلى مزاج البندقانيين، ولو أن بوكاشيو قال بدلاً من ذلك كم كان الأخ ألبرتو مكاراً، وكم كانت مادونا ليزيتا غبية وسريعة التصديق في سلوكها وكم كان الأمر كله مضحكاً ومنطوياً على الحمق، وكم استمتع بذلك البندقانيون في سوق الريالتو، لما كان الحدث أثقل وقعاً إلى حد بعيد فحسب، بل كان هذا بعيداً عن أن يَخْلُوَ الجو الأخلاقي، الذي لايمكن أن يُستنفَدَ حتى بمثل هذا القدر الكبير من النعوت بقوة التأثير ذاتها، وقد كانت الوسيلة الأسلوبية التي يستعملها بوكاشيو موضع التقدير الكبير جداً في العصر القديم، وكانت تسمى (سخرية). ومن الشروط الأولية لمثل هذا القالب الكلامي غير المباشر وذي الإيحاء غير المباشر، نظام معقد ومتعدد الجوانب لإمكانيات التقييم، وكذلك وعي منظوري يدخل مع الحدث في الوقت نفسه أثره بطريقة مبطنة، وإلى جانب ذلك يحدث سلمبيني، الذي يدخل في نادرته المنقولة آنفاً، جملة "حين رأى الفلورنسيون الذين هم من كبار أهل النكتة" أثراً ينم عن السذاجة المفرطة، أما التلوين الماثل هنا عند بوكاشيو، وهو الخاص بالسخرية الخبيثة فهو سمة خاصة به، وهي لاتوجد في الكوميديا، وليس دانتي بالماكر. ولكنه أبدع اتساع النظرة الخارجية، والحدة في تمثيل تقييم محدد بدقة ومعقد، عن طريق وسيلة موحية بطريقة غير مباشرة، والوعيَ المنظوري في تلخيص الحدث وأثره، فهو لايقول لنا من هو كافالكانتي وبماذا يشعر وكيف يجب الحكم على هذا كله، بل يدعه ينهض ويتحدث ولا يضيف إلاّ قوله: كلماته والتعبير عن ألمه كشفا لي عن اسمه.

وقبل أن نطلع على شيء متفرّد بزمن طويل يرسخ اللون الأخلاقي لحكاية برونيتو(المطهر، ١٥):

Così adocchiato da cotal famiglia
fui conosciuto da un che mi prese
per lo lembo e gridò : Qual maraviglia!
E io, quando 'l suo braccio a me distese,
ficcai li occhi per lo cotto aspetto,
sì che 'l viso abbrucciato non difese
la conoscenza sua al mio intelletto;
e chinando la mia a la sua faccia
rispuosi : Siete voi qui, ser Brunetto?
E quelli : O figliuol mio...

فلما بَصُرَت بي هذه الجماعة عرفني واحد أمسك بي من هُدْب ثوبي وصاح:

"يالها من أعجوبة" ولما مد ذراعه إلى تغلغلت بعيني في الظاهرة التي تفترس اللهيب حتى ما عاد احتراق المحيا يمنع فكرى أن أتعرف عليه، وأجبت ووجهي مائل إلى وجهه:"أأنت هنا ياسيد برونيتو !" وقال ذاك: "ولداه..."

Deh, quando tu sarai tornato al mondo
e riposato de la lunga via
(seguitò il terzo spirito al secondo),
ricorditi di me che son la Pia...

وبدون تعليق بكلمة يقدم إلينا بيا دى تولوماى بأسرها، بكلماتها الخاصة "المطهر،٥، انظر فيما سبق): "آه، اذا كنت عائدة من جديد إلى الدنيا وقد استرحت من الطريق الطويل"(وهكذا كان الروح الثالث يتبع الثاني)"اذكروني فأنا بيا.."

ومن فيض الأمثلة التي يصور فيها دانتي أثر الظواهر، أو يصور أيضاً الظواهر انطلاقاً من تأثيرها، أختارُ المقارنة الشهيرة بالخراف التي تنطلق خارجة من السور، والتي يصف بها الانحلال البطيء لدهشة الجماعة في عتبة المطهر لدى رؤية فرجيل ودانتي(المطهر،٣).

وفي مقابل أمثال هذه الطرق التصويرية التي تتم مع أكثر النظرات إلى الفردي دقة وأكثر الوسائل اللغوية تعدداً في الجوانب وحذقاً، يبدو كل ماسبق محدوداً وغير مصقول وبغير نظام صحيح أيضاً بمجرد أن يسعى إلى الاقتراب من الظواهر، وليفكر المرء في الأشعار التي يصف بها شاعر الخرافة المنقولة آنفاً الأم العجوز لقسيسه.

Qui avoit une vieille mere
Mout felonnesse et mout avere;
Bochue estoit, noire et hideuse
Et de touz biens contralieuse [2].
Tout li mont l'avoit contre cuer,
Li prestres meisme a nul fuer [3]
Ne vosist pour sa desreson
Qu'el entrast ja en sa meson;
Trop ert parlant et de pute ere [4]...

كان له أم عجوز، لها شخص قبيح، وكانت شديدة الجشع، وكانت مُحْدَوْدِبة الظهر، سوداء، شنيعة مُعْرِضةً عن كل خير، ولم يكن أحد يطيقها، بل كان القسيس

نفسه يأبى أن يأذن لها، بسبب جنونها، في أي ظرف من الظروف أن تدخل بيته، وكانت مفرطة في الثرثرة باعثة على الاشمئزاز....

وهذا لايعد بحال من الأحوال غير متجسد، كما أن الانتقال من الخصائص العامة إلى التأثير في المحيط، ثم التصعيد المتمثل في عبارة "بل حتى" لسلوك الابن، يكشف عن تسلسل طبيعي ومفعم بالحياة، ولكن كل شيء يتم الإدلاء به بأكثر الطرق فظاظة وخشونة من دون أي ادراك شخصي ودقيق. أما الصفات التي يترتب عليها النهوض بالعمل الرئيسي في التصوير فتبدو كأنما نثرت في الأبيات دونما اختيار، على قدر ما يسمح به عدد المقاطع الصوتية والقافية وتختلط الخصائص الأخلاقية والجسدية بعضها مع بعض. ومن البدهي أن التصوير بأكمله يقدم بصورة مباشرة.

وبالطبع فإن دانتي لايأنف من التصوير المباشر عن طريق النعوت بحال من الأحوال، بل بنعوت ذات مضمون متناه في عمومه أحياناً، ولكن هذا يبدو عند ذلك على هذا الشكل:

La mia sorella che tra bella et buona

Non so qual fasse piu

أما أختي، فلا أدري أكانت أكثر جمالاً أم أكثر فضيلة ..

المطهر ٢٤، ١٣/٤)

وكذلك لايأنف بوكاشيو من الطريقة المباشرة في التصوير، ففي نصنا توجد في البداية مباشرة عبارتان شعبيتان من أجل التجسيد المباشر لغباء مادونا ليزيتا بدون عقل وهي قصيرة القامة، وإذا قرأ المرء بداية الأقصوصة فستوجد بعدُ مجموعة كاملة من طراز مماثل وللغاية ذاتها: سيدة شابة وغبية، وهذ المجموعة الصغيرة تحاكي مسرحية هزلية يمثلها بوكاشيو بمعرفته بالتعابير الهزلية الشعبية، وربما كانت تفيد في وصف المزاج المفعم بالحيوية للراوية بامبينيا، التي تريد بهذه الأقصوصة أن ترفه عن الجماعة التي تأثرت بالقصة السابقة حتى انهمرت دموعها. وعلى كل حال فبوكاشيو يحب مثل هذه المسرحية ذات الاستعمالات اللغوية المعقدة التي يرجع أصلها إلى الطاقات اللغوية الكبيرة والغنية بالابتكار عند الشعب. وليفكر المرء مثلا في الطريقة التي يتم بها في الأقصوصة

العاشرة من اليوم السادس تصوير خادم الأخ سيبوللا، جوكشيو، بطريقة مباشرة حينا، وعن طريق سيدة حينا آخر. إنها مسرحية أنموذجية من المزيج الخاص ببوكاشيو، من الشعبية والمكر البارع، تنتهي في جملة تامة من أجمل الجمل التامة التي كتبها بوكاشيو وأكثرها توتراً (ولكن غوتشيو امبراتا الذي كان.....) وهي تتحول في مستوى أسلوبها من الحركة الغنائية المتناهية في سحرها (كان يوثر البقاء في المطبخ أكثر من الحسّون على أغصان الشجر الخضر) إلى الواقعية الصارخة بأشد أشكالها (سمينة مكتنزة بالدُّهن فظاظة، صغيرة وبشعة معها زوج من السلال قفيزان مليئان إلى توافق مع الفظيع بصورة تنطوي على التعاطف (مثل الباشق الذي ينقض على كل متكامل بفعل مكر الكاتب الذي يتبيّن في كل مكان.

وما كان مثل هذا الغنى بالألوان والمنظورات ليكون ممكناً بدون دانتي، ولكن طريقة النظرة الرمزية المسيحية التي كانت تملأ محاكاة دانتي للعالم الأرضي، البشري والتي كانت قد أضفت عليها قوة وعمقاً، ماعاد يلمس لها شيء من الأثر في كتاب بوكاشيو فشخصياته تعيش على الأرض، وعلى الأرض وحدها، وهو ينظر إلى فيض الظاهرات بصورة مباشرة على أنها عالم خصب من الأشكال الأرضية، وقد كان محقاً في ذلك إذ لم يكن يريد أن يكتب عملا كبيراً ثقيلاً، جليلاً. وبتبرير أكبر إلى حد بعيد جداً مما هو عند دانتي يسمي أسلوب كتابه "umilissimo e rimesso" متواضع جداً ومتدن (مقدمة اليوم الرابع)، ذلك لأنه يكتب حقاً لتسلية غير المثقفين، ولتعزية "السادة النبلاء nobilissime donne" الذين لايريدون أن يذهبوا إلى روما أو بولونيا للدراسة، وهو يدافع عن نفسه بقدر كبير من الفكاهة والظرف في كلمته الختامية في وجه أولئك الذين يقولون إنه لايليق برجل رصين وجاد(ad uom pesato et grave) أن يكتب كتاباً فيه كل هذا القدر من النكات والمقالب:

Io confesso d'essere pesato, e molte volte de' miei di esser stato; e perciò, parlando a quelle che pesato non m'hanno, affermo che io non son grave, anzi son io si lieve che io sto a galla nell'acqua : e considerato che le prediche fatte da' frati, per rimorder delle lor colpe gli uomini, il più oggi piene di motti e di ciance e di scede si veggono, estimai che quegli medesimi non stesser male nelle mie novelle, scritte per cacciar la malinconia delle femmine.

أنا أقر بذلك، فأنا رصين وقد كنت كذلك في كثير من الأحيان في حياتي ولذلك فأنا حين أتحدث إلى أولئك الذين لايرونني رصينا، بأنني لست بالثقيل بل، يبلغ من خفتي أنني أعوم على الماء، كالفلين، وحينما أفكر في أن المواعظ التي يلقيها الرهبان ليبثوها من أجل البشر وبسبب، خطاياهم، التي تثقل على ضميرهم، مفعمةٌ في هذه الأيام، وفي أغلب الأحيان بضروب التندُّر والمقالب والدعابات، أرى حينئذ أن مثل هذه الأشياء لائقة بمكانها في أقاصيصي التي إنما كتبت لتنفّث الهموم عن النساء.

ولاريب أن بوكاشيو على حق في هذه المكيدة الصغيرة للوعاظ (وهي توجد آخر الآمر بالكلمات ذاتها تقريباً، ولكن بنظرة مختلفة تماماً في مستواها، لدى دانتي، الفقرة ١١٥،٢٩)، ولكنه ينسى، أولا يعي، أن الهزلية الشعبية والسذاجة في المواعظ إنما هي بالطبع صورة انتابها شيء من الفساد وباتت مشوهه من صور الواقعية المسيحية-الرمزية (انظر:ماسبق، ص١٥٣،١٥٦)، ولايتناول الحديث هذا عنده، على أن هذا بالذات، أي هذا الذي يبرر له وجهة نظره ("إذا كان الوعاظ أنفسهم يصنعون المقالب والنكات، فلماذا لاينبغي لي أن أفعل هذا في كتاب يفيد في التسلية)، هذا بالذات يجعل مشروعه موضع شبهة من وجهة النظر المسيحية الخاصة بالعصر الوسيط، فما يجوز للموعظة، باسم الرمزية المسيحية أن تفعله بدون أدنى شك لايجوز لكاتب دنيوي أن يفعله"(فالمبالغات يمكن أن تغدو مسببة لصدمة، ولكن الحق المبدئي لاجدال فيه)، ولاسيما بحكم أن عمله لايعد في خاتمة المطاف خفيف الوزن تماماً إلى هذا الحد كما يقول، بل ليس بسيطاً أبداً وليس مكرَّساً لغير فكرة مبدئية كالنوادر الشعبية. ولو كان كذلك لاستطاع المرء أن ينظر إليه من وجهة النظر المسيحية الخاصة بالعصر الوسيط، على أنه إخلال بالنظام يمكن التجاوز عنه على نحو ما تخرجه الحياة الغريزية والحاجة إلى التسلية عند البشر، من حيث كون ذلك آية على عدم كمالهم وعلى ضعفهم، ولكن الحال ليس كذلك مع الديكاميرون، فأسلوب بوكاشيو أسلوب متوسط وهو ينطوي، مع كل خفته وظرفه، على فكرة محدودة تماماً وهي في الحقيقة ليست فكرة مسيحية على الإطلاق. ولست أفكر في هذا الصدد كثيراً في التهكم على الاعتقاد الخرافي، ورفات

القديسين ولا في مثل تلك النكات التجديفية، كالتعبير بانبعاث الجسد عن الإثارة الجنسية عند الرجل (٣، ١٠)، فمثل هذه الأشياء تنتمي إلى مجموعة نوادر العصر الوسيط ولا تحتاج بالضرورة إلى أن يكون لها معنى مبدئي، على الرغم من أنها كانت تكتسب بالطبع فعالية دعائية كبرى بمجرد أن تكون قد تشكلت حركة معادية للمسيحية أو للكنيسة. ويستعملها رابليه مثلاً، بصورة لا لبْس فيها، سلاحاً (وتوجد نكتة تجديفية مماثلة عنده في نهاية الفصل الستين من حارجنتوا، حيث تستعمل كلمات من المزمور ٢٤، رفعتُ إليك ad te levavi بمعنى ملائم، ولكن التقليدي والمتسم بسمة المجموعات من هذا الطراز من النكات ينبثق منها من جديد، وانظر على سبيل المثال الكتاب الثالث، ٣١، حوالي النهاية) على أن المهم حقاً في فكرة الديكاميرون، والذي يحدث أثراً معاكساً بصورة مطلقة للأخلاق المسيحية في العصر الوسيط، إنما هو نظرية الحب ونظرية الطبيعة التي كان يجري الحديث عنها بلهجة خافتة في معظم الأحيان في الحقيقة ولكنها واثقة من نفسها إلى حد بعيد-ومما له تبرير في تاريخ نشوء المسيحية وفي جوهرها، أن الثورة الحديثة على تعاليمها وأشكال حياتها استطاعت أن تختبر قوتها وفعاليتها الدعائية بنجاح كبير، في مضمار الأخلاق الجنسية، اذ أصبح الصراع هنا حاداً بين إرادة الحياة الدنيوية وبين المعاناة المسيحية للحياة، بمجرد أن وصلت الأولى، إلى وعي ذاتها وكانت النظريات الطبيعية التي تشيد بالحياة الغريزية الجنسية وتطالب بالحرية لها، قد لعبت دوراً هاماً في ارتباطها بالأزمة اللاهوتية في باريس، في السبعينات من القرن الثالث عشر وقد وجدت تعبيراً أدبياً عنها أيضاً في لغة شعبية، في القسم الثاني من رواية الورود لجان دومان ولم يكن لبوكاشيو علاقة بذلك من الناحية المباشرة، فهو لا يحفل بهذه المساجلات اللاهوتية التي ترجع إلى كثير من العقود في الماضي، ولم يكن أستاذ مدرسة من الطراز المدرسي الجزئي مثل جان دومان، وتعد أخلاق الحب عنده قلباً لقصيدة الغزل الرفيعة وقد انخفض مستوى أسلوبها بضع درجات-وتوجهت نحو الحسي- الواقعي بصورة بحتة، وبات الأمر يتعلق الآن بالحب الأرضي بلا ريب، وما زال هناك بريق من سحر القصيدة الغزلية الرفيعة في بعض الأقاصيص التي عبر فيها بوكاشيو

عن فكرته أوضح ما يكون التعبير، وهذا ما تشير إليه قصة شيموني (١،٥) حيث تتم معالجة الموضوع المحوري الخاص بالتربية عن طريقة الحب، كما جرى في أميتو، ويعود أصلها بوضوح إلى أدب البلاط الملحمي، وهي النظرية القائلة إن الحب أبو الفضائل جميعا وأبو كل منهج شريف، وأنه يضفي الشجاعة والاعتداد بالنفس، والمقدرة على التضحية، والتي تدعو إلى أن يكون الذكاء والأخلاق، تراثاً من ثقافة البلاط والأسلوب الجديد، ولكنها تقدم هنا في صورة اخلاق عملية، تصلح لكل الطبقات، أما الحبيبة فما عادت السيدة التي لا يمكن الدنو منها أو التجسيد للفكرة الربانية، بل هي موضوع الرغبة الجنسية، وحتى في التفصيل يتكون طراز من أخلاق الحب، وهوليس منطقياً تماماً بالطبع، بل هومن قبيل أن كل حيلة وكل خداع مسموح بهما تجاه الطرف الثالث، أي تجاه من يشعرون بالغيرة أو تجاه الوالدين أو ما عدا ذلك من القوى المعادية للحب، غير أنه لا يسمح به بين المتحابين، ولئن كان الأخ ألبرتو لا يتمتع إلا بالقليل جداً من تعاطف بوكاشيو فذلك لأنه منافق، ولأنه لم يفز بحب مادونا ليزيتا عن طريق شريف، بل اقتنصه بالمكر، وتتطور في الديكاميرون أخلاق فلسفية معينة ترتكز على الحق في الحب وهي أخلاق عملية-أرضية بصورة تعد في جوهرها مناقضة للمسيحية، وهي تتلى بكثير من الظرف وبدون ادعاء شديد للحق في الحصول على منزلة النظرية، وقلما يفارق الكتاب المستوى الأسلوبي الخاص بالتسلية الخفيفة غير أنه يفعل ذلك أحياناً بلا ريب، وذلك عندما يدافع بوكاشيو عن نفسه ضد الهجمات ويحدث هذا في التمهيد لليوم الرابع، حيث يكتب ما يلي، متوجهاً إلى النساء:

E, se mai con tutta la mia forza a dovervi in cosa alcuna compiacere mi disposi, ora più che mai mi vi disporrò; perciocchè io conosco che altra cosa dir non potrà alcun con ragione, se non che gli altri et io, che vi amiamo, naturalmente operiamo. Alle cui leggi, cioè della natura, voler contrastare, troppe gran forze bisognano, e spesse volte non solamente in vano, ma con grandissimo danno del faticante s'adoperano. Le quali forze io confesso che io non l'ho nè d'averle

disidero in questo; e se io l'avessi, più tosto ad altrui le presterei, che io per me l'adoperassi. Per che tacciansi i morditori, e, se essi riscaldar non si possono, assiderati si vivano; e ne' lor diletti, anzi appetiti corrotti standosi, me nel mio, questa brieve vita, che posta n'è, lascino stare. '

ولئن كنت قد سعيت حتى الآن إلى إرضائكن بكل طاقتي، فاني أريد أن أفعل ذلك في المستقبل أكثر مما فعلته قبلاً، ذلك لأني أعرف أن المرء لا يستطيع أن يقول شيئاً آخر في ذلك بطريقة معقولة سوى أن أتصرف أنا وكلُّ أولئك الذين يحبونكن وَفْقاً للطبيعة، فاذا أراد المرء أن يقاوم قوانينها، أي قوانين الطبيعة احتاج الأمر إلى قدر حدكبير من القوى، وقد يبذل ذلك في معظم الأحيان عبثاً أيضاً، مع الضرر الكبير الناجم عن المقاومة، وأنا أقر أنني لا أملك مثل هذه القوى، وأنني لا أود امتلاكها أيضاً من أجل هذا الغرض، ولو كنت أمتلكها لآثرت أن أصرفها إلى غرض آخر على أن أستعملها من أجل نفسي.

ولذلك يحسن بالعيّابين أن يسكتوا، وإذا كانوا لا يستطيعون أن يدفئوا أنفسهم فليواصلوا حياتهم متجمدين، وليتشبثوا بمباهجهم، أو بالأحرى بملذاتهم الفاسدة، وليدعوا لي ملذاتي في هذه الحياة القصيرة التي قسمت لنا، بسلام.

وهذا فيما أعتقد أحد المواضع الأكثر حدة وعنفاً التي كتبها بوكاشيو في الدفاع عن أخلاقه في الحب، على أن الرأي الذي يريد أن يعبر عنه لا يمكن أن يساء فهمه ولكن من الواضح أيضاً أنه رأيٌ لا وزن له، اذ لا يمكن خوض مثل هذه المعركة بصورة جدية ببضع كلمات حول استحالة مقاومة الطبيعة وببعض التلميحات الخبيثة إلى الآثام الشخصية لخصومه، وهذا ما لم يكن بوكاشيو أيضاً يريده أبداً، وإن المرء ليظلمه ويطبق مقياساً خاطئاً عندما يقيس نظام الحياة الذي ينطق به عمله، إلى نظام دانتي أو إلى الأعمال المتأخرة من عصر النهضة المتطور تطوراً كاملاً، وذلك أن الوحدة الرمزية للعالم الأرضي تحطمت في اللحظة التي كانت قد اكتسبت فيها عند دانتي السيطرة الكاملة على الواقع الأرضي، لقد ظلت السيطرة على الواقع في تعدد جوانبه الحسية مكتسبة ولكن النظام الذي كانت موضوعةً فيه بات الآن ضائعاً، ولم يظهر أول الأمر شيء في محله ولا ينبغي لهذا، كما سلف القول، أن يعد نقداً لبوكاشيو ولكن لا بد من التمسك به حقيقة تاريخية تتجاوز شخصه: فالحركة الانسانية المبكرة لا تملك، في مواجهة واقع الحياة، قوة أخلاقية بناءة، بل تهبط بالواقعية من جديد إلى المستوى الأسلوبي المتوسط، غير

الإشكاليّ، وغير المأساوي الذي كان مخصصاً لها في العصر القديم الكلاسيكي، على أنه الحد الأقصى نحو الأعلى وتتخذه الشهوانية موضوعاً رئيسياً لها، بل موضوعاً وحيداً كما هو الحال أيضاً على وجه الدقة ولا ريب أنه يكمن في هذه أيضاً، وهي التي لم يكن من الممكن أن يرد الحديث عنها في حضارة قديمة، نواة من المشكلة والصراع تتسم بمقدرة فائقة على التطور، وهي نقطة انطلاق عملية للحركة المتأهبة لمواجهة الثقافة المسيحية في العصور الوسطى، ولكن الشهوانية لم تكن أول الأمر، وحدها ولذاتها، قوية أيضاً بما يكفي لصياغة الواقع صياغة إشكالية أو حتى مأساوية، ويتخلى بوكاشيو، بمجرد أن يريد تصوير مجمل واقع الحياة الراهنة، عن وحدة المجموع: فهو يكتب كتاب أقاصيص يُلْصَق فيه شيء كثير بعضُه إلى جانب بعض، ولاَ يلُمُّ شتاته إلا الغرض المشترط وهو التسلية الثقافية، فالمشكلات السياسية والاجتماعية، والتاريخية، التي تسربت تسرباً كاملاً إلى رمزية دانتي وانصهرت في الواقع اليومي، مفتقدة تماماً، أما كيف كان حال الإشكالية الميتافيزيقية وإلى أي درجة من مستوى الأسلوب والتعمق الإنساني وصلت في عمل بوكاشيو، فذلك ما يمكن تقريره بسهولة عن طريق مقارنات مع دانتي.

ويوجد في الجحيم بضعة مواضع تتحدى الرب فيها أرواح ملعونة، أو تهزأ به أوتلعنه، ومن ذلك على سبيل المثال المشهد الهام في النشيد الرابع عشر الذي يتحدى فيه كابانويس،وهو أحد السبعة المناوئين لثيبة، الربَّ في وسط المطر الناري وهو يصيح:كما كنت ميتاً؟ فأنا ميت، -أو اللفتة الساخرة لسارق الكنيسة فاني فوكشيه في النشيد الخامس والعشرين، وهو الذي ينهض لتوه من جديد من التحول الرهيب، من جراء عضة الأفعى. وفي كلتا الحالتين يتعلق الأمر بثورة واعية على النحو الذي يتناسب مع تاريخ كلا الملعونين، وشخصيتهما، ووضعهما، أما في حالة كابانيو فهو العناد الذي لا يقهر، والتمرد البروميثي، والتعاظم البشري المعادي للرب، وأما في حالة فاني فوكشيه فهو خبث مصّعد من جراء اليأس إلى ما لا حد له، وتتحدث أقصوصة بوكاشيو الأولى (١،١) عن قصة موثق العهود الفاسق والمخادع سير شيابليتو، الذي يصاب وهو في الغربة، في منزل اثنين من المرابين الفلورنسيين، بمرض قاتل، ويخاف صديقاه المضيفان،

اللذان يعرفان حياته الآثمة، على نفسيهما من العواقب الوخيمة إذا مات في منزلهما بدون اعتراف وبدون غفران، أما أن هذا يُؤبى عليه اذا ما اعترف اعترافاً مطابقاً للحقيقة فذلك ما يَعُدانه أكيداً، ولكي يحرر الآن صديقيه المضيفين من هذا الحرج يخادع الرجلُ الشيخ في مرض موته كاهنَ اعتراف ساذجاً باعتراف ملفق مفرط في الورع إلى حد مضحك يصور فيه نفسه بنفسه بطلاً من أبطال الفضيلة العذريين الذين خلوا من الخطيئة تقريباً وهو مع ذلك معذب بالعقبات المبالغ فيها، وبهذه الطريقة لا يصل الي الغفران فحسب، بل يغدو بعد موته، بناء على إفادة كاهن الاعتراف مبجلا كالقديس، على أن التهكم على الاعتراف تجاه الموت الذي لا يمكن تصويره، كما يفترض المرء أن يظن ذلك بدون فكرة مناقضة للمسيحية مبدئيا عند من يرتكبه،وبدون موقف مبدئي من الكاتب نحو المشكلة سواء أكانت لاعنة على أساس مسيحي أم كانت موافقة على أساس مناقض للمسيحية، هذا التهكم يفيد هنا في مجرد استخراج مشهدين هزليين على طراز المهزلة القصيرة FARCE: مشهد الاعتراف الشائه grotesk ومشهد الدفن الاحتفالي للقديس المزعوم، ويعقد سير سيابيللينو العزم على طريقته في السلوك، باستهتار شديد، لمجرد تحرير مضيفيه من الخطر الذي يتهددهما، بحيلة ماكرة أخيرة، لائقة بماضيه، ويقدم لذلك تبريراً يكشف باستهتاره الغبي، أنه لم يفكر قط في نفسه، وفي الرب تفكيراً جدياً، (لقد بلغ من كثرة شتمي للرب أثناء حياتي أن الأقل أو الأكثر ما عادت لهما أهمية في صدد الموت)، ويتسم بالقدر ذاته من الاستهتار، مع التفكير في اللحظة الراهنة فحسب، كلا المالكين الفلورنسيين للمنزل اللذين يصيخان السمع إلى الاعتراف، ويقول أحدهما للأخر في ذلك، ياله من انسان لا يكف عن ألوان مكره السيء أبداً وهو شيخ مريض قريب من الموت يوشك أن يمثل أمام محكمة الرب، ويريد أن يموت على مثل ما عاش عليه ولكنهما لايكادان يريان أن الغرض قد تم بلوغه، وهو الدفن الكنسي، حتى لا يعودان يحفلان بذلك، وإذاً فمن الحق والموافق للتجربة أن كثيراً جداً من الناس يقدمون على الأفعال المتناهية في خطرها بدون قناعة كاملة متلائمة مع الأفعال، في مسايرة للدافع العرضي العابر «ولكن المرء ينتظر على الأقل من الكاتب الذي يروي شيئاً من هذا القبيل

حسماً تنظيمياً. وفي الواقع فإن بوكاشيو يدع الراوي بانفيلو ايضا يتخذ في الختام موقفاً بيضع كلمات، ولكن هذه الكلمات مشلولة وغير حاسمة، ولا وزن لها، فلا هي إلحادية، ولا هي مسيحية بالطريقة الحاسمة على نحو ما يقتضيه الموضوع، ولا جدال في أن بوكاشيو لم يرو المغامرة الرهيبة إلاّ من أجل الأثر الهزلي لكلا المشهدين المذكورين آنفاً وهو يتجنب كل تنسيق أو اتخاذٍ لموقف ما».

وقد قدم دانتي قصة فرانسيسكافون ريميني، تبعاً لطريقته ومستوى تطوره، العظيم والواقعي وهي، أول مرة في العصر الوسيط، ليست مغامرة، ولا حكاية سحرية،خالية من الدلال الحاذق الساحر وطقوس الحب الطبقية الخاصة بثقافة البلاط، وليست أيضاً بالضائعة المستكنة وراء حجاب المعنى الخفي كما في الأسلوب الجديد، بل هي حدث معاصر حقاً، بأعلى إيقاع، وهي واقعية بصورة مباشرة، من حيث كونها لقاء في العالم الآخر، وفي قصص الحب التي يريد بوكاشيو أن يصوغها مأساوية أو نبيلة (وهي توجد في الغالب بين أقاصيص اليوم الرابع) ترجح كفة جانب المغامرة، والجانب العاطفي، حيث لا تعود المغامرة الآن، كما هو الحال في ملاحم البلاط في عصر الازدهار، اختبار المختارين المنصهر في تصور مثالي ثابت، والضروري من الداخل (انظر فيما سبق)، بل هو في الواقع الجانب القائم على المصادفة فحسب، وغير المتوقع على نحو مستمر، في التبدل السريع والعنيف للحدث، ويمكن الكشف عن المغامرة القائمة على المصادفة حتى في الأقاصيص الفقيرة بالأحداث نسبياً، كتلك الأولى من اليوم الرابع، الخاصة بجيسكاردو وجيسموندا "وقد كان دانتي يكره ذكر الظروف التي تم فيها اكتشاف فرانسيسكا وباولو من قبل الزوج، فهو يكره مع مثل هذا الموضوع كل مصادفة منقحة، أما المشهد الذي يصفه، وهو مشهد المطالعة المشتركة للكتاب فهو المشهد الأكثر اتساماً بسمة الحياة اليومية في العالم، وهو ممتع من جراء ما يحدثه من الأثر فحسب، ويكرس بوكاشيو جزءاً كبيراً من نصه للطريقة القائمة على المغامرة بصورة معقدة والتي لا بد للعشاق أن يستعملوها ليخلو الواحد منهم إلى صاحبه من دون أن يكدر صفوهما مكدر، ولتوافق الظروف القائم على المصادفة، والذي يؤدي إلى اكتشافهما من قبل

الأب تانكرويدى، وهي مغامرات كتلك التي في رواية البلاط، مثل قصة الحب بين كليجيه وفينيس في رواية كريستان ديتروا، ولكن جو الأسطورة في ملحمة البلاط متبخر، وقد تحولت أخلاقية الاختبار الفروسي إلى أخلاقية طبيعية وغرامية عامة، تتجلى في صورة عاطفية فائقة. أما العاطفي من جانبه، وهو يرتبط في الغالب بموضوعات حسية (قلب الحبيبة،البازي) وما يذكّر بموضوعات أسطورية، يتم تقديمه في أغلب الحالات مع فيض من البلاغة، وليفكر المرء مثلاً في الكلمة الدفاعية الطويلة لجيسموندا، وكل هذه الأقاصيص ليس فيها وحدة أسلوبية جلية، فهي أكثر اتساماً بسمة المغامرة وبسمة الأسطورة من أن تكون واقعية، وأكثر بعداً عن السحر، وأكثر بلاغة من أن تكون أسطورية، وأكثر عاطفية من أن تكون مأساوية، فالأقاصيص التي تقصد إلى المأساوي ليست مباشرة، لا في الواقعي ولا في الشعور، بل تعد على كل الأحوال، مما يسميه المرء بالأقاصيص المؤثرة".

على أن الغامض وغير اليقيني في فكرة بوكاشيو ذات النزعة الإنسانية المبكرة يغدوان حلية متميزة بالذات في المواضع التي يحاول بوكاشيو فيها أن يوغل في الإشكالي أو المأساوي، أما واقعيته التي تعد طليقة، وغنية وبارعة في السيطرة على الظواهر، وطبيعية بصورة كاملة في حدود الأسلوب المتوسط، فتغدو فاترة وسطحية بمجرد التعرض للإشكالية أو المأساة، وكان التأويل الرمزي المسيحي في كوميديا دانتي قد حقق الواقعية الانسانية-المأساوية، وتعرض في هذا الصدد هو ذاته للفساد، ومع ذلك فقد تعرضت الواقعية المأساوية أيضاً للضياع من جديد في الوقت ذاته، وكانت دنيوية رجال مثل بوكاشيو ما تزال أكثر اضطراباً وتقلقلاً من أن تقدم أساساً يتيح تنظيم العالم في صورة عالم واقعي وتأويله وتصويره".

١٠–سيدة القلعة

ولد انطون دي لاسال، وهو فارس ينتمي إلى البروفانس، من النموذج الاقطاعي المتأخر، وجندي موظف في البلاط، ومرب للأمراء، وخبير بالأنساب وفن المبارزة، حوالي عام ١٣٩٠ ومات بعد ١٤٦١ وكان في الشطر الأكبر من حياته في خدمة آل آنجو الذين ظلوا حتى حوالي عام ١٤٤٠ يحاربون من أجل مملكتهم في نابولي وكان لهم في الوقت ذاته أملاك كبيرة في فرنسا أيضاً، وقد غادرهم عام ١٤٤٨، ليربي أبناء الكونت دي سان بول، لويس دي لوكسمبورج، وقد لعب لويس دي لوكسمبورج دوراً هاماً في العلاقات المتبدلة بين الملوك الفرنسيين ودوقات بورجونديا وشارك انطون دي لاسال في صباه في بعثة برتغالية إلى شمالي أفريقيا وكان في معظم الأحيان مع آل آنجو في ايطالية، وكان على معرفة ببلاطي فرنسا وبورجونديا. وكما يبدو فقد بدأ نشاطه في الكتابة بالموجزات لربائبه الأميريين، وربما اكتشف في هذا الصدد موهبة وميلاً إلى القصص، وأشهر أعماله رواية غرامية وتربوية وهي تاريخ جيهان دي سانتريه الصغير وحولياته البهيجة وهي بلا ريب أكثر الوثائق الأدبية حيوية في الاقطاعية الفرنسية المتأخرة، وقد نسب إليه حيناً من الزمن أشياء أخرى أيضاً، وهي المباهج الخمسة للزواج، وخمسة قصص جديدة، على الرغم من أن كلا العملين لا يتسم بشيء من الطبيعة الممكن ادراكها والخصوصية جداً والجلية جداً، عند لاسال، ويبدو أن أغلبية الباحثين أعرضت عن ذلك في العصر الحديث".

وكان في السبعين من العمر حين كتب رسالة تعزية إلى سيدة كانت قد فقدت طفلها الأول، وهذه الرسالة، وهي تعزية مدام دي فريسْن منشورة من قبل ج.نيف في كتابه عن انطون دي لاسال (باريس وبروكسل، ١٩٣٠ الصفحات ١٠١–١٥٥) وهي تبدأ بتمهيد مكتوب بأسلوب بالغ الحرارة يتضمن، فضلاً عن ألوان التحذير التَقَويّة، شواهد من الكتاب المقدس، ومن سنيكا ومن برنهاردفون كليرفو، وكذلك حكايات قميص الموتى، ومدح قديس معاصر توفي قبيل ذلك، ثم يلي ذلك قصتان عن أمَّيْنِ

شجاعتين أولاهما هي الأكثر أهمية إلى حد بعيد، وهي تتحدث عن حكاية من حرب المائة عام، ولكن مع كثير من الأخطاء وألوان الخلط.

وذلك أن الانكليز يحاصرون، بقيادة الأمير الزنجي، حصن بريست ويجد سيد القلعة الآمر فيها نفسه آخر الأمر مضطراً إلى عقد اتفاقية تتضمن تسليم الحصن إلى الأمير في أجل محدد إذا لم يتلق عونا حتى ذلك الأجل، ويعطي ابنه الوحيد البالغ ثلاث عشرة سنة رهينة، وبهذه الشروط يحقق الأمير الهدنة، وفي اليوم الرابع قبل الأجل تصل سفينة بالمؤونة إلى المرفأ ويعم فرح عظيم ويبعث القائد بمناد إلى الأمير يطالبه برد الرهينة إذ جاءت المعونة على حين يرجو منه في الوقت نفسه بموجب تقاليد الفروسية أن يستعمل من المؤن الواصلة ما يشاء، على أن الأمير الذي امتلأ غيظا إذ أفلتت من يده الغنيمة التي طال شوقه اليها، والتي كان يعتقد أنها مؤكدة، لا يعترف بوصول المؤن على أنه عون بالمعنى الموجود في الاتفاقية ويطالب بتسليم الحصن في الأجل المحدد، وإلا هلكت الرهينة ويتم سرد كل مرحلة من مراحل الحدث على حدة بتوكيد شديد، وبشيء من التفصيل، ومع تصوير دقيق للظهور الرسمي للمنادين القائمين بنقل الرسائل المختلفة: كيف يبعث الأمير أول الأمر بجواب رافض، ولكنه غير واضح تماماً، وكيف يجمع سيد القلعة أقرباءه وأصدقاءه للتشاور وقد أوجس شراً، وهم في البداية صامتون فحسب، ينظر بعضهم إلى بعض ولا يريد أحد أن يكون أول من يتكلم، ولا يريد أحد أن يصدق حقاً أن الأمير يحمل ذلك على محمل الجد، ولا يريد أحد أن يسدي نصيحة، وكانوا إذا اقتضى الحال ينتهون في كل مرة إلى ترك المكان بدون فقدان الشرف، إلاّ أنهم لم يجدوا سبيلاً إلى ذلك، إذ أعوزتهم النصيحة الصادقة.

ثم يروي كيف تلاحظ زوجة القائد عليه الهمّ في الليل وتطلع على الحقيقة منه آخر الأمر، وكيف تعاني عقب ذلك من نوبة إغماء، وكيف يظهر في اليوم السابق على موعد التسليم رسل الأمير ومعهم المطالبة الصريحة بتنفيذ الاتفاقية وكيف يتم استقبالهم وصرفهم بالاجراءات الرسمية والأدب الذي يقف على طرف النقيض من المضمون العدائي للكلمات المتبادلة،وكيف يطالع سيد القلعة أقرباءه وأصدقاءه بوجه مشرق

وحازم، وكيف يفقد زمام أعصابه في الليل، وهو وحده مع زوجه، في السرير، ويُسْلِم نفسه إلى اليأس الكامل، وهنا تبلغ القصة ذروتها:

Madame du Chastel

Madame, qui de l'autre lez[1] son très grand dueil faisoit, voyant perdre de son seigneur l'onneur ou son très bel et gracieux filz, que au dist de chascun, de l'aaije de XIII ans ne s'en trouvoit ung tel, doubta que son seigneur n'en preist la mort. Lors en son cuer se appensa et en soy meismes dist : Helasse moy dollente! se il se muert, or as-tu bien tout perdu. Et en ce penssement elle l'appella. Mais il riens n'entendit. Alors elle, en s'escriant, lui dist : « Ha! Monseigneur, pour Dieu, aiez pitié de moy, vostre povre femme, qui sans nul service reprouchier, vous ay sy loyalment amé, servy et honnouré, vous a jointes mains priant que ne veuillez pas vous, nostre filz et moy perdre a ung seul cop ainssy. » Et quant le sire entend de Madame son parler, à chief de pièce[2] luy respondit : « Helasse, m'amye, et que est cecy? Où est le cuer qui plus ne amast la mort que vivre ainssi où je me voy en ce très dur party? » Alors, Madame, comme très saige et prudente, pour le resconfforter, tout-à-cop changa son cruel dueil en très vertueulx parler et lui dist : « Monseigneur, je ne diz pas que vous ne ayez raison, mais puisque ainssi est le voulloir de Dieu, il vuelt et commande que de tous les malvaiz partis le mains pire en soit prins. » Alors, le seigneur lui dist : « Doncques, m'amye, conseilliez moy de tous deux le mains pire à vostre advis. » — « A! Monseigneur, dist-elle, il y a bien grant choiz[3]. Mais de ceste chose, à jointes mains vous supplie, pardonnez moy, car telles choses doivent partir des nobles cuers des vertueulx hommes et non pas des femelins cuers des femmes qui, par l'ordonnance de Dieu, sommes à vous, hommes, subgettes, especialement les espouseez et qui sont meres des enffants, ainsi que je vous suis et à nostre filz. Sy vous supplie, Monseigneur, que de ce la congnoissance ne s'estende point à moy. » — « Ha, m'amye, dist-il, amour et devoir vuellent que de tous mes principaulx affaires, comme ung cuer selon Dieu en deux corps, vous en doye deppartir[4], ainssi que j'ay toujours fait, pour les biens que j'ay trouvez en vous. Car vous dictes qu'il y a bien choiz. Vous estes la mere et je suis vostre mary. Pourquoy vous prie à peu de parolles que le choiz m'en declairiez. » Alors, la très desconffortee dame, pour obeir luy dit : « Monseigneur, puisque tant voullez que le choiz vous en die » — alors renfforça la prudence de son cuer par la très grande amour que elle à lui avoit, et lui dist : « Monseigneur,

quoy que je dye, il me soit pardonné; des deux consaulx que je vous vueil donner, Dieux avant, Nostre Dame et monseigneur saint Michiel, que soient en ma pensee et en mon parler. Dont le premier est que vous laissiez tous vos dueilz, vos desplaisirs et vos pensers, et ainssy feray-je. Et les remettons tous ès mains de nostre vray Dieu, qui fait tout pour le mieulx. Le IIme et derrain[1] est que vous, Monseigneur, et chascun homme et femme vivant, savez que, selon droit de nature et experience des yeulx, est chose plus apparente que les enffans sont filz ou filles de leurs meres qui en leurs flans les ont portez et enffantez que ne sont de leurs maris, ne de ceulx à qui on les donne. Laquelle chose, Monseigneur, je dis pour ce que ainssi nostre filz est plus apparant mon vray filz qu'il n'est le vostre, nonobstant que vous en soyez le vray pere naturel. Et de ce j'en appelle nostre vray Dieu à tesmoing au très espouventable jour du jugement. Et car pour ce il est mon vray filz, qui moult chier m'a cousté à porter l'espasse de IX mois en mes flans, dont en ay receu maintes dures angoisses et par mains jours, et puis comme morte à l'enffanter, lequel j'ay sy chierement nourry, amé et tenu chier jusques au jour et heure que il fut livré. Touttefoiz ores, pour toujours mais, je l'abandonne ès mains de Dieu et vueil que jamais il ne me soit plus riens, ainssi que se jamaiz je ne le avoye veu, ains liberalement de cuer et franchement, sans force, contrainte, ne viollence aucune, vous donne, cede et transporte toute la naturelle amour, l'affection et le droit que mere puelt et doit avoir à son seul et très amé filz. Et de ce j'en appelle à tesmoing le trestout vray et puissant Dieu, qui le nous a presté le espasse de XIII ans, pour la tincion et garde de vostre seul honneur, à tous jours mais perdu se aultrement est[2]. Vous ne avez que ung honneur lequel après Dieu, sur femme, sur enffans et sur toutes choses devez plus amer. Et sy ne avez que ung seul filz. Or advisez duquel vous avez la plus grande perte. Et vrayement, Monseigneur, il y a grant choiz. Nous sommes assez en aaige pour en avoir, se à Dieu plaist; mais vostre honneur une foiz perdu, lasse, jamais plus ne le recouvrerez. Et quand mon conseil vous tendrez, les gens diront de vous, mort ou vif que soiez : C'est le preudomme et très loyal chevallier. Et pour ce, Monseigneur, sy très humblement que je scay, vous supplie, fetes comme moy, et en lui plus ne penssés que se ne l'euissiez jamais eu; ains vous resconffortez, et remerciez Dieu de tout, qui le vous a donné pour votre honneur rachetter. »

وكانت السيدة التي أسلمت نفسها لهمِّها الكبير على الجانب الآخر، تفكر في أنه إما أن يضيع شرف زوجها الآن وإما أن يضيع ابنها الفائق الجمال والسحر(الذي كان العالم كله يقول عنه إنه لا يوجد مثله في سن الثالثة عشرة) وكانت تخشى ألاّ يعيش زوجها بعد هذا العذاب. هنالك قالت في نفسها: يالي من مسكينة، لئن مات هو أيضاً لأكونن عند ذلك خاسرةَ كل شيء حقاً .ونادته وهي في غمرة هذه الأفكار ولكنه لم يسمع، عند ذلك رفعت صوتها وقالت "أيْ سيدي، بحق الإله ترفق بي، أنا زوجك المسكينة، التي أحبتك بإخلاص ودونما شكوى، وقامت على خدمتك وأكرمتك: إنني أرجوك ويداي مبسوطتان، لا تدفع بنفسك، وبابننا، وبي، إلى الهلاك دفعة واحدة! فلما سمع السيد حديث السيدة أجابها آخر الأمر: عجباً يا زوجي العزيزة علامَ ينطوي هذا كله، ! و أي قلب لا يؤثر الموت على العيش في وضع قسريّ بائس إلى هذا القدر مثل وضعي؟ عند ذلك أمسكت السيدة التي كانت عظيمة الحكمة والذكاء، عن الشكوى في الحال، لتكون له سنداً، واستجمعت شجاعتها وقالت:"سيدي إني لا أقول إنك لست على الحق ولكن لمّا كانت هذه إرادة الله، فإنها تقتضي وتأمر أن يختار المرء من الشرين أهونهما "عند ذلك قال السيد لها "إذاً فأشيري علي أيتها الزوج العزيزة، أي الشرين ترينه الأهون:". وقالت السيدة أواه يا سيدي هذا هو الاختيار الصعب، ولكن اعتقني من هذا البتّ فإني أضرع اليك ويداي مبسوطتان لأن مثل هذه الضروب من البتّ لا بد أن تنبثق من القلوب النبيلة للرجال الشجعان، لامن قلوب السيدات الأنثوية التي هي بحكم وصية الرب تابعة لكم معشر الرجال، ولا سيما حين يَكُنَّ زوجاتٍ وأمهاتِ أطفال،كحالي أنا بينك وبين ابننا، ولذلك فإني أضرع إليك أن يظل هذا الحسم بعيداً عني. فقال: أوّاه يا زوجتي العزيزة، إن الحب والواجب يفرضان، بحكم كوننا بوصية الرب قلباً واحداً في جسدين أن أدعك تشاطريني شؤوني الهامة، كما لزمت ذلك على الدوام أيضاً، من أجل الخير الذي وجدته لديك-ولقد قلت ان هناك اختيار " فأنت الأم وأنا زوجك" ولذلك فأنا أرجو منك أن تقولي بكلمات قلائل ما تريدين اختياره"عند ذلك تكلمت الزوجة البائسة امتثالاً له، قائلة: سيدي، إذا كنت تريد أن أتحدث اليك

عن اختياري، وهنا استجمعت كل ذكاء قلبها من أجل الحب الكبير الذي كانت تكنه له وقالت له:"سيدي إني استميح العفو عما أقول، وليكن معي في كلتا النصيحتين اللتين أود أن أسديهما اليك، الله قبل كل شيء، وسيدتنا الحبيبة، والمقدس-ميخائيل، في أفكاري وكلماتي. أما النصيحة الأولى فهي أن تطرد عنك حزنك، وغمّك، وهذا ما أريد أن أفعله أنا أيضاً، ولنضع كل شيء بين يدي ربنا الحق الذي يوجه كل شيء على أفضل الوجوه أما الأخرى والأخيرة فهي أنك تعلم يا سيدي، كما يعلم العالم كله، أن الأبناء يُعَدّون بموجب الحق الطبيعي، ومعاناة عيوننا، أبناء أمهاتهم وبناتهن بصورة أكثر وأجلى إلى حد بعيد من كونهم أبناء أزواجهن أو الآخرين الذين يهبونهم إياهم، فهنّ اللواتي حملنهم في بطونهن وَوَلَدْنَهم، وأنا أقول هذا يا سيدي لأن ابننا يعد على هذا النحو ابني الحقيقي بصورة أكثر جلاء إلى حد بعيد مما يعد ابنك، وإن كنت في الوقت ذاته أباه الطبيعي الحقيقي وإني أشهد على ذلك ربنا الحقيقي في يوم الحساب الرهيب، ولذلك فهو ابني الحقيقي الذي حملته في بطني تسعة أشهر مع كثير من الآلام بينما كنت أعاني أياماً من هواجس صعبة، وهو الذي كدت أموت في ولادته والذي ربيته وأحببته وحفظته بقدر كبير من العناية إلى اليوم والساعة اللتين تم تسليمه فيها، ولكنني أسلمه الآن، ومن الآن إلى الأبد إلى يدي الرب، وأريد ألاّ يعود يعني شيئاً أبداً بالقياس إلي، وكأنني لم أره قط، وبمحض تصميمي، وبدون قسر، أو إرغام أو قوة، أترك لك وأسلم وأهدي إليك كل الحب والهوى الطبيعيين، وكل الحق الذي يمكن وينبغي أن يعود إلى أم في ابنها الوحيد المحبوب جداً، واني لأشهد على ذلك الإله الحق القادر على كل شيء، الذي أعارنا إياه حيناً من الزمن يبلغ ثلاثة عشر حولاً، حفظاً وصيانة لشرفك الوحيد الذي لولا ذلك لضاع إلى الأبد،، إن لك شرفاً واحداً فحسب، وينبغي لك أن تحبه أعظم الحب، بعد الله، وأكثر مما تحب الزوجة والأبناء وكل الأشياء الأخرى، وبالطبع فإن لك أيضاً ابناً واحداً فحسب، ففكر جيداً أي الخسارتين أعظم عندك، والحق يا سيدي أن مما يجدي هنا بلا ريب أن يقوم المرء بالاختيار. على أننا ما زلنا في السن التي ننجب فيها أولاداً إن شاء الله، ولكن اذا ضاع شرفك ذات مرة، فلست بمستطيع، مع

الأسف، أن تستعيده أبداً، وإذا اتبعت نصيحتي فإن الناس سيتحدثون عنك، حياً كنت أم ميتاً، قائلين هذا رجل شريف وفارس أصيل، ومن أجل ذلك أرجو منك يا سيدي، بكل تواضع، أن تصنع صنيعي وأن تمسك عن التفكير فيه، وكأنك لم يكن لك ولد قط، بل تجلد واحمد الله على كل ما أعطاك لكي تنقذ شرفك.

فلما سمع القائد السيدة تتحدث بمثل هذه الشجاعة النبيلة، حمد، بتنهدة خاشعة، يسوع المسيح، الرب الجليل، القدير، إذ صدرت من قلب مخلوق أنثوي ضعيف مثل هذه الكلمات النبيلة الطيبة التي نطقت بها السيدة التي ضحت كل التضحية بحبها لابنها الوحيد المحبوب غاية الحب، وهذا كله بدافع حبها له، ثم قال بكلمات موجزة: "أيتها الزوج العزيزة، انني أحمد لك، بكل طاقة الحب في قلبي الهدية التي قدمتها إليَّ الآن، وهي الهدية الأسمى والأكثر إيلاماً من أي شيء آخر على الإطلاق، لقد سمعت البوق منذ هنيهة، إنه النهار، وعلى الرغم من أننا لم ننم هذه الليلة فلا بد لي من النهوض، أما أنتِ فما زال في وسعك أن تخلدي إلى الراحة قليلاً–وقالت "الراحة، أوّاه يا سيدي، ما عاد لديَّ قلب ولا عين ولا أعضاء في جسدي يقدرنَ على ذلك، ولكني سأنهض، وسنذهب معاً إلى القداس، لنحمد الرب على كل شيء".

وتمضي القصة بعد هذا المشهد شوطاً طويلاً، ويظهر رسل الأمير مرة أخرى للمطالبة بالتسليم وللتهديد بإعدام الغلام، ويقابلون بالرفض، ثم يقرر القائد الخروج والإغارة للقيام بمحاولة قسرية للإنقاذ، ثم تقفز القصة إلى المعسكر المعادي حيث يوعز الأمير باقتياد الطفل في السلاسل إلى الإعدام، ويرغم رسول سيد القلعة الذي يسمى القلعة (chastel) كذلك، على الرغم من مقاومته، على الانضمام إلى الموكب، ثم يروى كيف ترد زوجة القائد زوجها عن محاولة الإغارة ويغمى عليها، بينما يرقب الحرس عودة الفصائل المعادية التي ساقت الطفل إلى الإعدام حتى فات أوان العمل الذي تم التخطيط له على كل حال، وكيف يوعز القائد بحمل زوجه إلى السرير ويعزيها، وكيف يعود الرسول شاستيل إلى الحصن ويروي للقائد ما جرى، حيث يجري تكرار الكثير مما

قيل من قبل بصيغة مختلفة بعض الاختلاف، ومع ذلك فأنا أريد أن أضيف إلى ذلك أيضاً الوصف الخاص بموت الصبي، كما يقدمه الرسول، بصورة حرفية:

> Mais l'enffant qui, au resconffort des gardes [2], cuidoit que on le menast vers le chastel, quand il vist que vers le mont Reont alloient, lors s'esbahit plus que oncques mais. Lors tant se prist à plourer et desconfforter, disant à Thomas, le chief des gardes : « Ha! Thomas, mon amy, vous me menez morir, vous me menez morir; hellas! vous me menez morir! Thomas, vous me menez morir! hellas! monsieur mon pere, je vois morir! hellas! madame ma mere, je vois morir, je vois morir! hellas, hellas, hellas, je vois morir, morir, morir, morir! » Dont en criant et en plourant, regardant devant et derrière et entour lui, à vostre coste d'arme que je portoye, lasse my! et il me vist, et quand il me vist, à haute voix s'escria, tant qu'il peust. Et lors me dist : « Ha! Chastel, mon amy, je voiz morir! hellas! mon ami, je voiz morir! » Et quand je ainssi le oys crier, alors, comme mort, à terre je cheys. Et convint, par l'ordonnance,
>
> que je fusse emporté après luy, et là, à force de gens, tant soustenu que il eust prins fin [1]. Et quant il fust sur le mont descendu, là fust un frere qui, par belles parolles esperant en la grâce de Dieu, peu à peu le eust confessé et donné l'absolucion de ses menus pechiez. Et car il ne povoit prendre la mort en gré, lui convint tenir le chief, les bras et les jambes lyez, tant se estoit jusques aux os des fers les jambes eschiees [2], ainsi que depuis tout me fut dit. Et quand ceste sy très cruelle justice fut faitte, et à chief de piece que je fus de pasmoison revenu, lors je despouillay vostre coste d'armes, et sur son corps la mis...

ولكن الصبي الذي كان يعتقد أن القوم يقتادونه إلى الحصن (إذ كان الحرس قد خدعوه بهذا ليعزوه) رأى الآن أن الطريق كان يفضي إلى جبل ريون وفزع فزعاً فاق الحدود، فشرع الآن في البكاء، وأخذه الرعب، وتحدث إلى توماس، قائد حرسه: أواه، يا عزيزي توماس، أنتم تسوقونني إلى الموت، أواه، أنتم تسوقونني إلى الموت، توماس، أنت تسوقني إلى الموت، أواه، يا سيدي وأبي، لقد قُضِيَ عليّ بالموت، أوّاه يا سيدتي الوالدة، لقد قُضِيَ عليّ بالموت! لقد قُضِيَ عليّ بالموت، ويلاه! ويلاه! ويلاه! لقد قُضِيَ علي بالموت، بالموت، بالموت" وبينما كان يصيح ويبكي على هذا النحو، وينظر حواليه، إلى الأمام، وإلى الخلف، وإلى كل الجوانب، إذا هو يراني، أنا المسكين، بثياب سلاحكم الذي أرتديه، وحين رآني صاح بكل طاقات جسده وكلمني: يا عزيزي شاستيل، لقد قضي علي بالموت عزيزي شاستيل، لقد قضي علي بالموت، أواه يا عزيزي لقد قضي علي بالموت"، ولما سمعته يصيح على هذا النحو سقطت على الأرض طريحاً كالميت، ولكن الأوامر كانت تقضي بأن أجري وراءه، وهكذا ظل كثير من الناس يمسكون

بي لأظل منتصباً حتى انتهى كل شيء، وكان على الجبل راهب وعده، عن طريق كلمات الأمل بالعزاء برحمة الله، وتلقى منه اعترافه شيئاً فشيئاً، ووهب له غفران خطاياه الصغيرة، ولما كان لا يريد أن يموت أبداً، فقد كان لابد للقوم أن يثبتوا رأسه ويقيدوا ذراعيه وساقيه حتى كشطت الساقان حتى العظام، وذلك ما رواه لي القوم كله بعد ذلك، وحين تم تنفيذ هذا الحكم البالغ القسوة، وكنت قد عدت أخيراً إلى رشدي، خلعت ثوب سلاحكم، ووضعته على جثمانه.

ويختتم الرسول روايته، بالكلمات المريرة التي تبودلت بينه وبين الأمير حين التمس جثة الغلام وتلقاها، والآن يوصف كيف يدعو السيد دعاءه بعد أن سمع كل شيء:

> Beaux sires Dieux, qui le me avez jusques à aujourd'uy presté, vueillez en avoir l'âme et lui pardonner de ce que il a la mort mal prinse en gré, et à moi aussi, quant pour bien faire l'ay mis en ce party. Hellasse! povre mere, que diras-tu quant tu saras la piteuse mort de ton chier filz, combien que pour moy tu le avoyes de tous poins abandonné pour acquittier mon honneur. Et, beau sires Dieux, soiez en ma bouche pour l'en resconforter.

يا سيدي الرب الجليل، لقد أعرتني إياه حتى اليوم، فتقبل روحه، واغفر له أنه قاوم الموت، واغفر لي أنا أيضاً أنني وضعته في هذا الموقف لكي أسلك السلوك الصحيح، يا للأم المسكينة، ما أنت قائلة حين تطلعين على الموت الفاجع لابنك العزيز، على الرغم من أنك تخليت عنه تماماً في سبيلي، إنقاذاً لشرفي، يا سيدي الرب الجليل، لتكن مع كلماتي، عسى أن تكون عزاء لها.

ثم يلي ذلك جنازة احتفالية، ومشهد الإفضاء إلى الزوجة التي كان قد أخفى عنها ما حدث حتى الآن، بموت الصبي، أمام كثير من الناس، لدى المائدة، وتظل متماسكة، وبعد بضعة أيام يضطر الأمير إلى رفع الحصار، ويجد القائد فرصةً لغارة ناجحة يؤسر فيها عدد كبير من الأسرى، ويأمر بشنق أشرف اثني عشر من هؤلاء الذين يريدون افتداء أنفسهم بمبالغ ضخمة، على مشنقة عالية ترى عن بُعْد. أما الآخرون فتسمل عيونهم اليمنى، وتبتر آذانهم وأياديهم اليمنى، ويعيدهم بعد ذلك، قائلاً:

> « Allez à vostre seigneur Herodes, et luy dittes de par vous grant mercis des aultres yeulx, oreilles et poings senestres que je vous laisse, pour ce que il donna le corps mort et innocent de mon filz à Chastel mon herault. »

اذهبوا إلى سيدكم هيرودوس، واعربوا له عن شكركم الجزيل على عينكم اليسرى، وأذنكم اليسرى، ويدكم اليسرى التي أتركها لكم، لأنه أخرج الجسد الميت والبريء لولدي إلى رسولي شاستيل.

ويعد النص الذي عرضته بمزيد من التفصيل-وذلك لأن قدراً هاماً من جوهره يكمن في التفصيل، من ناحية، ولأنه قد لا يكون، من ناحية أخرى، سهل المتناول بالقياس إلى معظم القراء، شأن النصوص التي نوقشت حتى الآن، أقل عمرا بما يربو على قرن من ديكاميرون بوكاشيو، ولكنه يحدث أثراً أقرب منه إلى العصر الوسيط وأبعد منه عن الحداثة بما لا يقبل المقارنة، وهذا الانطباع الإجمالي يعد عفوياً وشديداً جداً لدى القارئ، وأريد أن أحاول إيضاح كلٍ من العناصر التي تكوّنه على حدة.

أما ما يتصل بالقالب فإن كلاً من بنية الجملة وتأليف المجموع لا يكشفان، على السواء، عن شيء من المرونة، وتعدد الجوانب، والوضوح والنظام، في النزعة الإنسانية القديمة، والحق أن الجمل مبنية في معظمها على الإرداف، ولكن الجمل الفرعية غير بارعة في كثير من الأحيان، وهي مفعمة بالتأثير العاطفي الوجداني (الباعث للشفقة ذي الوقع الثقيل، وهي في بعض الأحيان غير واضحة في حلقاتها الوصلية، وذلك أن جملة كالجملة التالية من حديث السيدة:

Et car pour ce il est mon vray filz,

qui moult chier m,a couste äporter

l,espasse de IX mois en mes flans,

dont en ay receu maintes dures angoisse

et par maints jours, et puis

comme morte a l, enffanter, lequel

j, ay si chierement nourry, amé et

tener chier jusques au jour et heure que

il fut livré-

ولذلك فهو ابني الحقيقي الذي حملته في بطني تسعة أشهر مع كثير من الآلام، بينما كنت أعاني أياماً كثيرة من هواجس مريرة، والذي كدت أموت في ولادته، والذي ربيته، وأحببته، وحفظته، بقدر كبير من العناية إلى اليوم والساعة اللتين تم تسليمه فيهما.

هذه الجملة تكشف، حتى في سلسلة الروابط الوصلية، عن بعض الغموض في علاقات التبعية، والكلمات: (et puis comme morte ã l,effanter):وكدت أموت في ولادته)، تخرج كل الخروج عن إطار نظام بناء الجملة، بينما لاينظر مع ذلك إلى المجموع بحال من الأحوال على أنه تصريح غير منسق من حيث شدة تكلّفه، بل على أنه حديث احتفالي يتسم بالعناية، والحق أن الاحتفاليّ المتكّلف، والرسميّ التفخيمي، في هذا الأسلوب، لايرتكز آخر الأمر أيضاً على التقاليد البلاغية القديمة، بل يرتكز تماماً على امّساخها المتحذلق الخاص بالعصر الوسيط لا على تجديد سمتها الأصلية تجديداً يتسم بالنزعة الانسانية.

ومما يعود إلى ذلك أيضاً التكديس التوكيدّي بصورة احتفالية للمترادفات، أوما يقارب المترادفات (مثل:nourry: غذيت ame: أحببت et tenu chier: حفظتُ) التي تظهر مع كل خطوة، ومثال ذلك في إحدى الجمل التالية مباشرة:

ولكنني أسلمه الآن، ومن الآن وإلى الأبد، إلى يدي الرب، وأريد ألاّ يعود يعني شيئاً بالقياس إليّ، وكأنني لم أره قط، وبمحض تصميمي، وبدون قسر أو أرغام أو قوة، أترك لك، وأسلّم، وأهدي إليك كل الحب والهوى الطبيعيين.

وهذا يذكر بأسلوب التفخيم في الوثائق القانونية والحكومية، وذلك ما يلائمه أيضا ضروب القسم الكثيرة: بحق الرب، والعذراء، والمقدس. وكما هو الحال في أمثال هذه الوثائق الاحتفالية يتم التمهيد للحقيقي في كثير من الأحيان - بقدر كبير من الصيغ الرسمية، وألقاب التخاطب، والتحديدات الظرفية، بل يتم ذلك في بعض الأحيان عن طريق موكب كامل من الجمل التحضيرية، بحيث يظهر مثل أمير أو ملك يتقدمه المنادون، والحرس الخاص، وأصحاب الرتب، وحملة الرايات. ويقدم الحديث الليلي أمثلة كافية على ذلك، وهي توجد دائماً عندما ينقل الرسل رسائلهم. وعلى الرغم من أن

الطريقة في الحالة الأخيرة تنجم عن الموضوع بالضرورة فليس من الممكن مع ذلك أن نتجاهل بأي قدر من التفاني يتذوّق لاسال ذلك حيثما وجد مجرد فرصة له.

وعندما يقرأ المرء:

السيد رئيس هذه المنطقة، نحن بصفتنا ضباطاً وأشخاصاً اعتباريين من قبل سيدنا الجليل أمير الغال، أرسلنا هذه المرة إليكم من قبل سمو الأمير ليعبر لكم ويشير...

Monseigneur le cappitaine de ceste

place, nous, comme officiers d,armes

et personnes public ques, de par

le prince de Galles, nostre très

redoubté seigneur, ceste foiz

pour toutes á vous nous mande,

de par sa clemence de prince,

vous signifier, adviser et sommer...

فمن الجلّي أن لاسال يدوّن هذا التفخيم التوكيدي والمضطرب من حيث بنية الجملة بافتتان، حتى في اللحظة التي يكون فيها مهتزاً، ومتذمراً تذمراً عميقاً من قسوة الأمير، وإنما يقصد بذلك أن يقال ان لغته خاصة بطبقة معينة، وكل طبقي فهو مجانب للإنساني. وينعكس نظام الحياة الراسخ الذي يتمتع فيه كل شيء بمكانته وصورته، ويحافظ عليهما، في البلاغة الاحتفالية، المتكلفة، والشكلية الرسمية المتخمة بالحركات التمثيلية وأشكال التوكيد. فلكل شخصية مخاطبتها التي تلائمها، فالسيدة القلقة تسمي زوجها: مونسنيور، وهو يقول لها:حبيبتي، وكل شخصية تؤدي الحركة التي تتلاءم مع طبقتها وظروفها، - كإنما تجري في ذلك على نمط خالد محدّ إلى الأبد ajointes mains vous supplie) يلتمس منكم بأيد مضمومة (بخشوع)، وعندما يرغم الأمير رسول القائد على شهود إعدام الطفل (والمشهد يروى مرتين)، يبدو هذا على النحو التالي:

آه! أيها الأمير المبجل.

بالله، اعذر عينيّ التعيستين الناعستين اللتين لا تستطيعان نقل نبأ مـوت ابـن معلمـي وسيدي البريء، إلى قلبي الحزين، يكفي أن يقوم اللسان عوضاً عن أذني بهذا الدور حقاً أمام سيدي.

A! trés redoute princé, pour Dieu, souffrez

que la clarté de mes malheureux Yeux ne

portent pas á, mon trés dollent cuer la trés

piteuse nouvelle de la mort de l,innocent

filz de mon maistre et seigneur; il

souffist bien trop se ma langue, au

rapport de mes oreilles, le fait á,icelui

monseigneur vrayement

ويغدو التقليد الذي يجده المرء هنـا، ملموسـاً بـأوضح طريقـة في مواضـع احتفاليـة بصورة خاصة، حيث يكـون مـاهو حقيقـي في الإفـاة محاطـاً بحزام تحصيـني مـن الصيـغ التمهيدية الاحتفالية ومن خلال هذه الصيغ يتضح أن المسألة تتعلق بتركيبـات مـن عصـر الانحطاط العائد إلى أواخر العصر القديم أدخلت منذ أوائل العصـر الوسـيط في الثقافـات الطبقية، واكتملت صياغتها. أمّا في اللغات الشـعبية فيمتّـد التقليـد مـن البلاغـة الرصينـة الرائعة في القسم الشتراسبورجي إلى ديباجات المراسيم الملكيـة (Louis par la grace de Dieu لويس بنعمة الله). وأمّا ما يتصل ببنيان القصة فإن المـرء لايكـاد يسـتطيع الحديـث عن نظام مقصود، إذ تفضي محاولة السرد حسب الترتيب الزمني إلى كثير مـن الاختـلاط والتكرار، وإذا جاز للمرء أن يدخل في حسبانه أيضاً أن المؤلف شيخ كبير (إذ أن هنـاك شيئاً من تكلفّ الشيخوخة في أسلوب الكتاب) فإن من الممكن إثبات الإردافي والمختلط بعض الاختلاط في التأليف، حتى في رواية جيهان دى سانتريه الصغير أيضاً، التي كتبـت قبل بضع سنوات، إنه أسلوب الترتيب الزمني الذي يبسط الأحداث بعضها وراء بعـض،

واثباً في كثير من الأحيان، وعلى نحو مفاجىء قليلاً، من ميدان للرؤية إلى ميدان آخر، على أن سذاجة هذه الطريقة تغدو أكثر بروزاً من جراء الصيغة التي يمهد بها لكل تبدل من هذا القبيل: والآن نمسك عن الحديث عن هذا الموضوع، ونتحوّل إلى ذاك، ويؤدي المزيج من التفخيم الثقيل في اللغة، والسذاجة السردية في التأليف إلى انطباع الرتابة في السرعة الثقيلة التي تجرّ نفسها جرّاً، وهو نوع من الأسلوب الرفيع، ولكنه طبقي، غير إنساني، وغير كلاسيكي، وهو متسم على الإطلاق بسمة العصر الوسيط.

وينجم الانطباع ذاته أيضاً عن جانب المضمون في القصة، وهو الانطباع الخاص بالنظرة الطبقية المتسمة بسمة العصر الوسيط، وهنا أريد أن أشير بوجه خاص إلى مقدار ما يلفت نظر القارىء في كون حدث سياسي - عسكري يوجد ضمن سياق تاريخي معروف لدينا يُنْظَر إليه على أنه مجرد مشكلة طبقية، إذ لايجرى الحديث أبداً عن الأهمية الموضوعية التي يتسم بها الحصن، وأية نتائج ضارة ستكون لسقوطه على قضية فرنسا والملك، بل يدور الأمر كله حول الشرف الفروسي للسيد دي شاستيل وحول وعد مقطوع، وتأويله، وحول ولاء التابع، والقَسَم، والمسؤولية الشخصية. فالقائد يعرض على الأمير حتى مبارزة فروسية ذات مرة، للفصل في الخلاف الناجم عن تفسير الاتفاقية، وكل شيء موضوعي تضخمه الرسميات الفروسية - الاحتفالية، وهذا مالايمنع أن تسود قسوة فظة، لاتعد فوق هذا حديثة بحال من الأحوال، ولامرتبطة بغرض ولاعقلانية إن صح التعبير، بل مازال شخصية وانفعالية تماماً، ويعد إعدام الطفل بربرية حمقاء كاملة، ويعد في مثل بربريتها الحمقاء انتقام القائد من أكثر من مائة من الأبرياء الذين يشنقون أو يشوَّهون، والذين كان من الممكن، في العادة، وبدون حاجة القائد الشخصية إلى الانتقام - أن يعادوا لقاء فدية، وهذا كله يحدث انطباعاً كما لو أن خوض الحرب السياسية - العسكرية مازال مجانباً للعقلانية تماماً، وكإنما لايوجد توجيه مركزي فعّال للعمليات على الإطلاق، بحيث ترتبط الإجراءات التي تتخذ إلى حد بعيد، بالعلاقات الشخصية، والانفعالات، ومفاهيم الشرف الفروسية لدى كل من القادة الذين يواجه بعضهم بعضاً في عملية جزئية. ولاريب أن هذا كان على هذه الصورة بالفعل في حرب المائة عام، بل تظل توجد في وقت لاحق أبعد وحتى في عهود النظام

المطلق المكتمل التكوّن، وبوجه خاص في نظام الحرب، حيث ظلت تقاليد الروح الفروسية قائمة إلى أطول مدى، آثار واضحة للعلاقات الفروسية الشخصية تماماً بين الصديق والعدو، ومع ذلك ففي القرن الخامس عشر بالذات، أي في حقبة لاسال، يبدأ التحول ينبيء عن نفسه وينتاب العجز الطرق السياسية والعسكرية للفروسية، وتغدو أخلاقها متحللة، ويتحول دورها شيئاً فشيئاً إلى دور تزييني محض، وتقدم رواية لاسال عن جيهان الصغير دي سانتريه بدون أن تقصد إلى ذلك بالطبع، شهادة بليغة على العبثية الاستعراضية والطفيلية لأعمال الفروسية المسلحة في هذه الحقبة، غير أن لاسال يأبى أن يعترف بالانقلاب الماثل في الأفق، فهو يعيش منطوياً على نفسه في الجو الطبقي، في مفاهيم شرفه، ورسمياته، وتفخيمه القائم على شعارات النبالة، بل إن ثقافته التي تبرز في سائر كتبه بصورة أقوى منها في التعزية، تعد فسيفساء من الشواهد الأخلاقية ذات الصبغة المدرسية المتأخرة في روحها، وهي في الحقيقة تجميع طبقي مدرسي يخدم الطبقة الاقطاعية - الفروسية.

واذاً فقد كانت تلك الحركة التي دفعت كبار الكتاب الإيطاليين في القرن الرابع عشر إلى الإحاطة بمجمل الواقع المعاصر، ماتزال غير ذات أثر بالقياس إلى لاسال، فلغته وفنه طبقيان بصورة مطلقة، وأفقه ضيق، على الرغم من أنه جاب كثيراً من الأقطار، والحق أنه رأى في كل مكان كثيراً مما يلفت النظر، ولكنه لم ير في كل ما رأى إلا البلاطي، والفروسي، وبهذه الروح كتبت التعزية أيضاً، ولكن يوجد في وسط أسلوبه التفخيمي ذي السمة الاقطاعية البارزة، والآخذ في التداعي قليلاً، مثلما يُظْهِر النص المقدم آنفاً، حدث تراجيدي أصيل ذو منزلة فائقة السمو، يُرْوى لنا في الحقيقة بشيء من الأسلوب الرسمي والمتكلف، ولكن مع حرارة كبيرة وبساطة في العاطفة، على النحو الذي يلائمه. وقلما يوجد في أدب العصر الوسيط مثال ثان لصراع مأساوي بهذه البساطة، وبهذه الواقعية الفائقة، وبهذه الأنموذجية، ولقد طالما عجبت من أن هذه القطعة الجميلة قليلة الشهرة، على أن الصراع بعيد عن النمطية تماماً، وليس له علاقة بأحد الموضوعات المتناقَلة من أدب البلاط، وهو يمّس سيدة، ولكنها ليست حبيبة، بل أما، وهو ليس بالمؤثر على الطريقة الرومانسية، مثل قصة جريزيلدي، بل هو حدث

عملي ملموس في واقعه، أما الخلفية الرسمية - الفروسية فلا تنال من عظمته البسيطة، لأن الناس يُقِرّون للمرأة، ولاسيما في هذا العصر ببساطة، أن تنخرط في الظروف المهيأة لها، بل يكشف جانب الارتباط، والتواضع والخضوع لارادة الرجل، خضوع الممتثل، عن الطاقة والحرية الخالصتين في كيانها الذي يرتقي في المحنة، على نحو أشد تأثيراً، والصراع يمسها هي وحدها في الأساس. ذلك لأنه على الرغم من أنه يكشف عن عدم تصميمه، ويشكو، فإن الكيفية التي لابد أن يحسم بها ليست موضع الشك أبداً، أما موقفها في مقابل ذلك فيتوقف عليه تجاوزها لهذه الهزة، وكيفية ذلك. وبتكيفٍ مع الوضع محسوسٍ بصورة جيدة جداً، وسريع، وواضح، تظفر بالسيطرة على نفسها من جديد، عن طريق التفكير:

(se il muert, oras- tu bien tout perdlu) (وإذا مات فقد خسرت كل شيء)، وعلى الفور تصمم على انتشاله من تعذيب النفس الذي لاطائل تحته، وعلى أن تبين له الطريق الذي لابد له أن يسلكه، كما تعلم، بينما تتقدمه هي عليه، وبمجرد أن توفق إلى توجيه انتباهه إلى نفسه تعطيه أول الأمر ماهو في أشد الحاجة إليه، ألا وهو النظام في أفكاره، ووعي المهمة التي يترتب عليه أداؤها:إنه الاختيار بين شرّين وعليه أن يختار الأهون، وحين يسأل، وهوبعد حائر، أيهما الأهون، تتهرب أول الأمر من الجواب. فهذا أمر لاتفصل فيه امرأة ضعيفة، بل تفصل فيه فضيلة الرجولة، وشجاعة الرجولة، وبذلك تضطره إلى أن يوجه إليها مايشبه الأمر، لعلها تفصح عن أفكارها، ثم تعيده بذلك، وإن كان ذلك من الناحية الظاهرية فحسب، إلى وضع القائم بالقيادة، والقائم بالحسم، وبذلك وحده أخرجته من التفّجع المتواصل الذي كان يضعضع طاقته، وردّت اليه وعيه لذاته، ثم تعطيه المثال الذي ينبغي له أن يحتذيه: فالأطفال، كما تقول، أبناء الأمهات اللواتي حملنهم، وولَدْنَهم وغَذَوْنَهم، أكثر مما هم أبناء الآباء، وابننا هو ابني أكثر مما هو ابنك، وأنا الآن أبرأ مع ذلك من حبي له، وكأنه لم يكن عندي قط، فأنا أضحي بحبي له، لأننا نستطيع بلا ريب أن ننجب أطفالاً آخرين، ولكن حين يضيع شرفك لايمكن استعادته من جديد أبداً، وإذا اتبعت نصيحتي فسيشيد بك الناس قائلين: هذا رجل شريف وفارس أصيل... ومن العسير أن يقرر المرء أي شيء في هذا الحديث يجب

الاشادة به، أهو نكران الذات، أم السيطرة على النفس، أم هو الفضيلة أم الوضوح، وذلك أن امرأة في مثل هذا التفجّع تمتنع على السقوط، بل تحيط بالوضع المتاح واقعياً، إحاطة مرهفة، ويتبين لها أنه لايمكن الحديث عن تسليم للحصن، وعلى هذا فالطفل ضائع في كل الأحوال، إذا شاء الأمير أن يسلك سبيل الجد، وتقدر على أن تسبغ على الرجل بتدخلها، التماسك الداخلي، وبمثالها، الجرأةَ على الحسم، وبإشارتها إلى المجد الذي سيظفر به، بل تقدر على أن تهب له بعض العزاء، - واعتدادا بالنفس يسهل عليه كل دوره، وفي هذا كله معاً من الجمال والعظمة البسيطين غاية البساطة، مافي أي نص كلاسيكي على الإطلاق. ومن الجميل جداً أيضاً خاتمة الموقف، حين يدعو وقد زايله التوتر تماماً، ويستطيع أن يشكر لها، بل يطالبها أن تخلد إلى الراحة قليلاً، فتقول: الراحة! أواه ياسيدي، ماعاد لدي قلب، ولاعين ولاأعضاء في جسدي يقدرن على ذلك...

ويتبين أن الأسلوب التفخيمي في أواخر عصرالاقطاع يستطيع أن يجسد مثل هذا المشهد التراجيدي الأصيل، والواقعي الأصيل، ومهما يكن من سطحيته في الجانب السياسي العسكري حيث ماعاد يدرك الأحوال والملابسات الواقعية في أي مكان فهو يثبت كفاءته في الحدث البسيط كل البساطة، والانساني المباشر، على أن مايزيد من جدارة هذا بالملاحظة هو أن المسألة في حالتنا تتناول ميداناً للرؤية منزلياً يومياً إلى حد بعيد، إذ تدور حول زوجين يتشاوران ليلاً، في السرير، حول همومهما وماكان هذا ليكون على الإطلاق مكاناً ملائماً، في التصور الكلاسيكي - القديم، لحدث مأساوي بأسلوب رفيع، ويتجلى المأساوي والإشكالي - الجدّي هنا في غمرة الحياة اليومية لأسرة، وعلى الرغم من أن الأحداث تتناول شخصيات من كبار النبلاء تعيش حياة صارمة ضمن القوالب والتقاليد الإقطاعية، فان الوضع الذي يصادفان فيه، أي في الليل، وفي السرير، لاعشاقا بل زوجين، يشكوان، وهما في محنة عظيمة ويجتهد كل منهما في أن يعين الآخر، هذا الوضع من النوع الذي يجعله يحدث أثراً أقرب كثيراً إلى الطبقة الوسطى، أو الإنسانية بالأحرى، أو المخلوقي الضعيف، منه إلى الإقطاعية، وعلى الرغم من اللغة الاحتفالية-الرسمية فان القصة تسير ببساطة شديدة وسذاجة شديدة، وثمة قليل من الأفكار والأحاسيس البسيطة يظهر بعضها مع بعض أو يتقابل بعضها مع بعض،

ولامجال للحديث عن فصل أسلوبي بين المأساة والواقعيـة اليوميـة، ولم يخلّف لنـا الأدب الاقطـاعي في عصـر ازدهـاره في القـرن الثـاني عشـر شـيئاً واقعيـاً وأصيـلاً جوهريـاً (Kreatürlich) من هذا القبيل، أما الزوجان في السرير فقد كان من الممكن ورودهما في الطرائف الشعبية على أقصى الحدود، وماذا يقول المرء قبل كـل شـيء في تصويـر الصبي المعول الصائح الذي يساق إلى الموت! أما أنا فلا أريد الإشادة به، فليس مما يقتضيه الأمر تصوير تفاصيل الحدث بكل هذا القدر من الوضوح الحسي، لابالقيـاس إلى القـارىء ولا بالقياس إلى الأب المسكين الذي تتوجه اليه رواية الرسول. وممـا يلفـت النظـر أكـثر مـن ذلك، أي قدر من الواقعية العارية، والجوهريـة الأصيلـة يمكـن الجمـع بينـه وبـين حـدث مأساوي، في وسط هذا الأسلوب التفخيمي المتسم بالأبهة، فكـل شـيء مكـرس لهـدف تجسيد التناقض بين براءة الطفل والتنفيذ الفظيع، بين حياته التي كانت حتى الآن في حِرْزٍ أمين، وبين الواقع المنقض عليها بغتـة بـلا رحمـة، مـن تعـاطف الحـرس الذيـن كـانوا قـد صادقوا الغلام خلال احتجازه رهينة إلى أجل قريب، وصياحه المنتحب الطفـولي المفلـت من عقاله، والمتدفق نحو السامع مرتين، والذي يتشبث بكـل الحمـاة الحـاضرين والغـائبين مكرراً الكلمات ذاتها دائماً، ومقاومته للموت حتى اللحظـة الأخـيرة، علـى الرغـم مـن الراهـب المواسي والمتلقي للاعـتراف، بحيـث تنكشـط مـن المقاومـة اليائسـة، القدمـان المغلولتان، حتى العظام، ولأيضَنُّ بشيء على سيد القلعة، وعلى القارىء.

وما قررنـاه هنـا، وهـو التضـافر بـين الأسـلوب التفخيمـي الفروسـي - الرسمـي، - والواقعية الجوهرية الأصيلة، بدرجة عالية، والتي لاتتهيب من الأثر المستفظع، بـل يسـرها أن تتذوقـه إلى النهايـة كمـا يبـدو، ليس بالشـيء الجديـد، فهـذا الائتـلاف يعـود منـذ الرومانسية، إلى التصور الشائع الخاص بالعصر الوسيط، على أن البحـث الأدق قـرّر أنـه نهاية العصر الوسيط، القرن الرابع عشـر وقبـل كـل شـيء القـرن الخـامس عشـر اللـذان تكّون خلالهما بوجه خاص وظهر بصورة متميزة شديدة الحدة. ونحن نملك منذ أكثر من عشرين عاماً دراسـة ممتازة واسـعة الانتشـار حـول هـذه الحقبـة وهـي: خريـف العصـر الوسيط، لهويزنجا، التي يجري فيها تحليل الظاهرة من وجوه عدة، وفي سياق مختلف، على أن القاسم المشترك الذي يربط بين كلا العنصرين، هو الثقيـل والمظلـم الـذي يجـر نفسـه

جرّاً في درجة السرعة، والذي يعد من حيث اللون، شديد الثبات في الذوق الحسّي لتلك الحقبة، بحيث يتسم أسلوبه التفخيمي في كثير من الأحيان بشيء من الحسية المفرطة في الإلحاح، وتتسم واقعيته أحياناً بشيء من الثقل في الأشكال، وفي الوقت ذاته بالجوهري الأصيل والمشحون بالتقاليد، بصورة مباشرة. وتتسم بعض الأشكال الواقعية كرقصة الموتى، بسمة الاستعراض، أو الموكب الاحتفالي ويتجلى عبء التقاليد في الواقعية الجدية، الجوهرية الأصيلة، في هذه الحقبة من أصلها: فهي ترجع إلى التجسيد الرمزي المسيحي، وتستعير من المسيحي كل موضوعاتها الفكرية والفنية تقريباً، ويعد المخلوق المعاني حاضراً عنده في آلام المسيح التي يزداد تصويرها فظاعة على نحو مطرد، ويزداد ايحاؤها الحسّي الصوفي قوة، أو في آلام الشهداء، وينجم الداخلي الجدي (في مقابل الداخلي الخاص بالمهازل Farcen) لديه مِنْ النبوءات والمشاهد المنزلية الأخرى التي كانت تستخلص من الكتاب المقدس، وكان إدخال أحداث التاريخ الواردة في الكتاب المقدس، في حياة الشعب اليومية المعاصرة، في القرن الخامس عشر قد بلغ من العلو درجة باتت الواقعية الدينية عندها تقدم إمارات على التصعيد والانحطاط الفجّ. وقد ذكرنا هذا في موضع سابق (ص–١٥– ١٥٣)، وما يليها، وهو معروض في كثير من الأحيان، ومثال ذلك عَرْضُه بحدة وتفصيل بالغين من قبل هويزنجا، على نحو لانعود معه في حاجة إلى المزيد من التفصيل.

ومع ذلك فلابد، في سياقنا، من إبراز بعض الأمور الأخرى بالنسبة لواقعية العصر الوسيط الآخذ في الأفول، وأوّلُ ذلك في الحقيقة أن صورة الانسان الذي يعيش حقاً، والذي أبدعه الخلط الأسلوبي المسيحي، وهي الصورة الجوهرية الأصيلة، تظهر الآن أيضاً خارج الجو المسيحي بالمعنى الأضيق، ونحن نلقاها في قصتنا التي تتحدث عن حدث إقطاعي – عسكري، ثم إن من الواجب الاشارة بعد ذلك إلى أن تصوير الحياة الواقعية المعاصرة يتوجه الآن بمحبة خاصة وفن عظيم نحو الجانب الحميم، المنزلي، اليومي، من الحياة العائلية، وهذا أيضاً يرجع كما رأينا منذ حين، إلى الخلط المسيحي بين الأساليب، وقد تم في الموضوعات التي تمت بصلة إلى ولادة ماريا وأولئك المسحاء، تقديم

التصورات النموذجية لمثل هذا التطور، وأخيراً فإن الرمزية النمطية(*) تظل عهداً طويلاً محتفظة بتأثيرها في هذه الألوان من التصوير (الواقعي).

على أن التطوير الواقعي لقي التشجيع أيضاً من جرّاء نشوء ثقافة البورجوازية الكبيرة التي لفتت إليها الأنظار في أواخر العصر الوسيط، ولاسيما في شمال فرنسا وبورجنديا، بصورة قوية، والحق أنها لم تكن تعي ذاتها تماماً (وقد استغرق الأمر وقتاً طويلاً جداً إلى أن تمخض في النظرية تفريع لـ"الطبقة الثالثة " يتماشى مع الأحوال الواقعية)، وقد ظلت أيضاً عهداً طويلاً في موقفها وفي أسلوبها المعيشي، على الرغم من رخائها الهام وسلطانها المتنامي، أقرب إلى البورجوازية الصغيرة منها إلى الكبيرة، ولكنها كانت تقدم موضوعات للفنون القائمة على المحاكاة، وكانت في الحقيقة منزلية حميمة: سواء في صورةٍ داخليّ مجسّد، أم في صورة وصف الأوضاع والمشكلات المنزلية والاقتصادية، بل يتدخل المنزلي، الحميم، اليومي في الحياة الشخصية حتى في تلك الحالات التي تدور الأحداث فيها ضمن أوساط اقطاعية-نبيلة أو حتى أميرية، وهناك أيضا يجري تصوير أحداث حميمة على نحو أكثر تواتراً إلى حد بعيد، وأكثر دقة، وألصق بالحياة اليومية مما سبق، كما هو الحال في نصّنا، وكما هو أيضاً في كثير جداً من الأحيان لدى الكتاب الحوليين (فرواسار، شاستلين، الخ....) بحيث يتسم الفن والأدب، على الرغم من إيثارهما للأبهة الإقطاعية الفخمة، بسمة مدنية (بورجوازية) اكثر إلى حد بعيد على الاجمال مما كانا يتسمان به في أوائل العصر الوسيط، وأخيراً لابد من إبراز شيء ثالث، يعد جوهرياً بالقياس إلى واقعية أواخر العصر الوسيط، وذلك ماحفزني إلى ادخال المصطلح الذي لم يستعمل حتى الآن، وهو "الجوهري الأصيل - Keatürlich) وذلك أن من خصائص الأنتروبولوجيا المسيحية، منذ بدايتها، أنها تبرز بقوة ذلك الجانب الخاضع للمعاناة والفناء في الانسان، وكان هذا قد قدم بصورة مقنعة عن طريق التصور النموذجي لآلام المسيح المرتبط بالتاريخ الوارد في الكتاب المقدس، ومع ذلك فلم يكن يرتبط بذلك بعد، في القرنين الثاني عشر والثالث عشر، مثل هذا التجريد للحياة

(*) typologischer symboismus

الدنيوية من قيمتها ومكانتها، كما وطّد نفسه الآن، ففي القرون السابقة من العصر الوسيط كان مايزال هناك تصور بالغ الحيوية، مؤداه أن المجتمع الدنيوي له قيمة وهدف، وكانت له رسالة محددة عليه أن يؤديها، وكانت له على الأرض صورة مثالية محددة يجب أن يحققها لكي يهيء البشر لمملكة الرب، وفي إطار هذا البحث يقدم دانتي مثالاً يستطيع المرء أن يتبين من خلاله كم كان النشاط التخطيطي الدنيوي والسياسي لكل فرد على حدة، وللمجتمع، يبدو مهماً، وذا شأن من الناحية الأخلاقية عنده، وعند كثير من معاصريه، وسواء أكانت التصورات الاجتماعية المثالية في تلك القرون السابقة قد فقدت قوتها وسمعتها لأن الأحداث لم تصوّبها، بهذا العناد وكانت تطورات جديدة تشق طريقها و لم يكن من الممكن أن تتواءم معها بطريقة من الطرق، أم كان الناس لايقدرون على أن يؤوّلوا الأشكال الجديدة للحياة السياسية والاقتصادية التي كانت تشق طريقها، وينسقوها، أم حدث أيضا أن التيارات الوجدية الشعبية، أي صوفية الآلام المتحولة إلى مزيد من العاطفة الواقعية، والمتحولة على نحو مطرد إلى تَقَوِّية منحطة، إلى خرافة وتقديس أعمى (Fetischismus) يشلان ارادة الادراك النظري للحياة الدنيوية العملية، فإن ثمة إعياء وعقماً في التفكير النظري – البناء يسودان على أية حال في القرون الأخيرة من العصر الوسيط، وبصورة خاصة بمقدار مايمس ذلك نظام الحياة العملية، بحيث يبرز ذلك الجانب "الجوهري الأصيل " من الأنتروبولوجيا المسيحية، أي خضوعها للمعاناة والفناء، قوياً وغير مخفف، على أن الجانب الخصوصي في هذه الصورة الجوهرية الأصيلة بصورة متطرفة للانسان، والتي تتناقض تناقضاً حاداً بوجه خاص مع الصورة القديمة ذات النزعة الانسانية، إنما يكمن في أنه على الرغم من الاحترام الشديد جداً للثوب الطبقي الأرضي الذي يتشح به، فهو لايكنّ الاحترام لنفسه ذاتها أبداً بمجرد أن يخلع ذلك الثوب، وتحت هذا الثوب لايكمن شيء سوى اللحم الذي ينهكه الموت والعفن، انها، اذا شئنا ذلك، نظرية متطرفة في مساواة البشر جميعا، ولكن ليس بالمعنى الايجابي – السياسي، ولكن في صورة تجريد مباشر من القيمة يمس حياة كل انسان: فما يفعله ويمارسه باطل، وعلى الرغم من أن غرائزه تضطره إلى التصرف والتعلق بالحياة

الدنيوية، فان الحياة ليس لها قيمة مع ذلك ولامكانة، فليس البشر سواسية في علاقة بعضهم مع بعض أو حتى "أمام القانون" بل ان الرب دبّر الأمر، على النقيض من ذلك، بحيث يكونون غير متساوين في الحياة الدنيوية، إنما يتساوون أمام الموت وبين يَدَيْ انحلال الجوهر والأصل أمام الرب، والحق أن ثمة استنتاجات سياسية - اقتصادية متفرقة تم استخلاصها من هذه النظرية في المساواة (بل كانت في انكلترا شديدة النشاط ومع ذلك فقد كانت الغلبة أكثر من ذلك إلى مدى بعيد للفكرة التي كانت تستنتج من جوهرية الانسان عبثية كل الجهود الدنيوية وغرورها فحسب، فبالقياس إلى أعداد جد كبيرة من الناس في بلدان شمالي الألب يحدث الوعي الخاص بالانحلال الضروري لذواتهم ولكل أعمالهم أثراً شكلياً على البنيان الفكري، الذي يهدف إلى التخطيط العملي للحياة الدنيوية، وذلك مع أن النشاط الموجه نحو المستقبل الدنيوي يبدو لهم أمراً لاقيمة له ولاشأن، وإنما هو مجرد عبث للغرائز والأهواء، وتتألف علاقتهم بالواقع الأرضي من الاعتراف بصورتهم القائمة من حيث كونها مسرحاً حافلاً بالتعبير الحسّي، وكشفاً جذرياً عن ذلك المسرح على أنه صائر إلى الزوال وباطل، حيث يتم استخلاص التناقض بين الحياة والموت، وبين الشباب والشيخوخة، وبين الصحة والمرض، مع الأبهة المغرورة بالانتصار، ومع الدور الدنيوي والمقاومة القائمة على الشكوى المتفجعة من الفساد الذي لايرحم، بأقصى الوسائل، وتتعرض هذه الموضوعات البسيطة، المرة بعد الأخرى، للتنويع في شكوى تتسم بالتذمر أو العاطفة الجامحة، أو الورع أو الخبث أو بكلا الأمرين في الوقت ذاته أيضاً، وذلك بقوة آسرة في كثير من الأحيان، فالحياة اليومية المتوسطة، بمباهجها الحسية، ومتاعبها، وانحلالها بالشيخوخة والمرض ونهايتها، قلّما صُوِّرَت بمثل التعمق الذي صورت به في هذه الحقبة، كما أن ألوان التصوير لها طابع أسلوبي لايتميز، كما هو بدهي، من الطابع القديم فحسب، بل يتميز أيضاً من طابع الفن الواقعي في أوائل العصر الوسيط بوضوح.

ويوجد في هذه الحقبة عدد كبير من ضروب الوصف الأدبي لحوار ليلي بين زوجين، ومن هذه الضروب التي أعرفها يعد متميزاً بوجه خاص ذلك المشهد من المتعة

الأولى لمباهج الزواج الخمس عشرة، الذي تريد فيه زوجة أن تحصل علـى ثـوب جديـد، وأنا أنقلها عن طبعة مكتبة Bibliothèque elzévirienne الطبعة الثانيـة، بـاريس، ١٨٥٧، ص ٩، SS):

> Lors regarde lieu et temps et heure de parler de la matière à son mary; et voulentiers elles devroient parler de leurs choses especialles là où leurs mariz sont plus subjets et doivent estre plus enclins pour octrier : c'est ou lit, ouquel le compagnon dont j'ay parlé veult atendre à ses délitz et plaisirs, et lui semble qu'il n'a aultre chouse à faire. Lors commence et dit ainsi la Dame : « Mon amy, lessez-moi, car je suis à grand mal-aise. — M'amie, dit-il, et de quoy? — Certes, fait-elle, je le doy bien estre, mais je ne vous en diray jà rien, car vous ne faites compte de chose que je vous dye. — M'amie, fait-il, dites-moy pour quoy vous me dites telles paroles? — Par Dieu, fait-elle, sire, il n'est jà mestier[1] que je le vous dye : car c'est une chose, puis que je la vous auroye dite, vous n'en feriez compte, et il vous sembleroit que je le feisse pour autre chose. — Vrayement, fait-il, vous me le direz. » Lors elle dit : « Puis qu'il vous plest, je le vous diray : Mon amy, fait-elle, vous savez que je

عند ذلك تفكر في المكان، والوقت والساعة لتتحدث إلى زوجها في المسـألة: ولَشَدَّ مايسرهن أن يتحدثن في مطاليبهن حيث يكون أزواجهن أضعف ما يكونـون وأشـد مـا يكونون ميلاً إلى التسليم: أي في السرير، حيث يريد ويفكر الرفيق الذي تحدثت عنـه أن يقبل على مسّراته وملذّاته، إذ ليس لديه الآن شيء آخر يعمله، وعند ذلك تبدأ السـيدة، فتقول: "دعني بربك، فأنا في هَمٍّ شديد" - فيقول: "ولكن مـا الـذي يهمـك؟" فتجيبـه: "لديّ أسبابي، لكني لن أقول شيئاً منها، لأنك لا تهتم أبداً بمـا أقـول لـك" وتقـول "الله يعلم أنه لا معنى لإدلائي بها اليك، فما كنت لتحفلّ بها إذا ما قلتهـا، وانـك لخليـق أن تسيء فهم مقصدي أيضاً كل الاساءة" ويجيب: "لكـن سـتقولين ذلـك هـذه المرة على سبيل الجد"- وعندئذ تشرع قائلة: "اذا كنت تريد ذلك لا محالة فسأقوله لك.

إنك تعلم أنني شهدت منذ حين ذلك الحفـل الـذي بعثـتَ بـي إليـه، لأن هـذا قلمـا سرَّني، ولكن حضرت ولم يكن يوجد فيما أعتقد، امرأة واحدة، مهما يكـن مـن هـوان طبقتها، في مثل رداءة ملبسي، ولست أقول ذلك ثناءً على نفسي، ولكني احمد الله على أنني أنتمي إلى أصل يعدل في فضلـه أصـل أيـة واحـدة مـن السـيدات النبيـلات أو نسـاء الطبقة الوسطى اللواتي كُنَّ هناك، وإني لأعتمد على أولئك الذيـن لهـم معرفـة بأشـجار النسب، ولست أقول ذلك من أجل نفسي، إذ لا يهمني البتة كيف يكون ملبسـي، غـير

أنني شعرت بالخجل من أجلك، ومن أجل أصدقائي" ويقول: هكذا إذاً، وماذا كانت النسوة يرتدين في الحفل؟ وتجيب قائلة:" إنني أؤكد لك أنه لم يكن يوجد من طبقتي حتى شخصية من الشخصيات التي لا شأن لها على الاطلاق، لم يكن لها ثوب من القماش القرمزي، أو من قماش ميشلين(*)، أو من الحرير الأخضر المحلى بجلد السنجاب الأشهب أو الفراء الملون، مع الأكمام الطويلة والقبعة الملائمة لذلك .....، مع برقع أحمر أو أخضر، حتى الأرض، وكل شيء تبعاً لأحدث الأزياء، وكنت ما زلت أرتدي ثوب الزفاف الذي بَلِيَ تماماً، وهو مفرط في القصر لأن قامتي استطالت منذ أن صنع، اذ كنت ما زلت فتاة صغيرة جداً حين سُلِّمتُ اليك، وقد استهلكت مع ذلك طاقتي من كل ما بذلت من الجهد لكي أبدو مثل أمهات بعض أولئك اللواتي يمكن أن أكون أنا ابنة لهن، والحق أنني خجلت خجلاً شديداً حين وقفت بينهن، حتى اعتراني الخوف الشديد، و لم أعرف كيف ينبغي لي أن أتصرف، ثم غاظني فوق ذلك إلى حد مريع أن بارونة هذا المكان وبارونة ذلك المكان، قالتا لي أمام الناس جميعاً، ان من العار ألاّ أكون في ملبس أفضل، ولكن الأمر المؤكد أنهن لن يرينني هناك من جديد في أجل قريب"(؟) ويقول الزوج: أجل ولكن يا زوجتي العزيزة، هنا لا بد أن أقول لكي شيئاً: فأنت تعلمين أيتها الزوج العزيزة أن لدينا من الهموم ما يكفينا، وأنت تعلمين أيضا أننا كنا لا نكاد نملك من الأثاث شيئا على الاطلاق حين أسّسنا بيتنا للزوجية وأننا اضطررنا إلى شراء الفرش والأسرة، وأمتعة للحجرات(؟) وكثير من الأشياء الأخرى، ولذلك ليس لدينا الآن الكثير من الأموال النقدية، وأنت تعلمين أيضاً أن علينا شراء ثورين لفلاح أرضنا في (س)، كما أن جمالون مخزن غلالنا قد انهار لأن انحدار السقف لم يكن على ما يرام، ولا بد من اصلاح هذا قبل كل شيء، ولا بد لي الآن أن أسافر إلى المحكمة في(ع) من أجل القضية التي أتولاها من أجل عقارك في (ص) - وهو العقار الذي لم يعد عليَّ بطائل حتى الآن، أو بالنذر اليسير جداً، وهذا يجر عليَّ نفقات طائلة" - " أجل يا سيدي، لقد كنت أعلم حقاً أنك لن تَطَّلِعَ عليَّ بشيء آخر سوى الخروج مرة أخرى بأرضي " ثم تلتفت نحو الجانب الآخر، وتقول: "دعني بربك أستريح الآن، فلن أعود إلى

(*) Michline: مدينة في بلجيكيا.

الحديث عن ذلك من جديد أبداً "ويقول الزوج: ولكنك مغضبة بغير سبب"وتقول:"كلا لأن الأرض إذا لم تعد عليك بطائل فلا حيلة لي في ذلك وانك لتعلم حقاً أنه كان في وسعي أن أتزوج هذا أو ذاك وأن أحصل بعد على عشرين زوجاً آخرين لا يرغبون في شيء سوى شخصي، وأنت تعلم أيضاً، اذ كنت كثيراً ما تأتي إلى المنزل أنني لم أرد أحدا سواك، وقد اختلفت في ذلك مع السيد الوالد، وما زلت على علاقة غير طيبة معه، وذلك ما لم يكن لي بدأن ألقى فيه اللوم الشديد، وأني لأعتقد انني أتعس من عاش من الناس قاطبة.

de moy, et n'eussés plus de desplesir de moy. — Par ma foy, fait-il, m'amie, ce n'est pas bien dit, car il n'est chose que je ne feisse pour vous; mais vous devez regarder à nostre fait : tournez vous vers moy, et je feray ce que vous vouldrez. — Pour Dieu, fait-elle, lessés moi ester, car, par ma foy, il ne m'en tient point. Pleust à Dieu qu'il ne vous en tenist jamès plus que il fait à moy; par ma foy vous ne me toucheriez jamès. — Non? fait-il. — Certes, fait-elle, non. » Lors, pour l'essaier[1] bien, ce lui semble, il lui dit : « Si je estoie trespassé, vous seriez tantoust mariée à ung aultre. — Seroye! fait-elle: ce seroit pour le plaisir que g'y ay eu! Par le sacrement Dieu, jamès bouche de homme ne toucheroit à la moye[2]; et si je savoye que je deusse demourer après vous, je feroye chouse que je m'en iroye la premiere. » Et commence à plorer...

وتستأنف قائلة: "وأنا أسألك أو تعيش امرأة هذا أو ذاك ممن أرادوا الظفر بي، في مثل الحالة التي أعيش فيها وهنَّ مع ذلك لا ينتمين إلى بيت طيب كبيتي، والثياب التي يهدينها إلى وصائفهن هي بحق القديس يوحنا، أفضل من تلك التي ألبسها في أيام الآحاد، وأنا لا أعلم لماذا يموت هذا العدد الجم من الناس الطيبين الذين يؤسف لهم أشد الأسف، فياليت مشيئة الرب تقضي ألاّ أعيش أبداً، اذاً لتخلصتَ مني على الأقل، وما عاد يزعجك مني شيء "ويقول: يا عزيزتي، يا زوجتي الحبيبة الكلام على هذا النحو ليس بالصحيح، إذ لا يوجد شيء أعمله من أجلك، ولكن يجب عليك أن تفكري في مصلحتنا، فالتفتي إليَّ الآن، ولسوف أصنع ما تريدين. وتقول: -أوّاه، يا ربي، هلا تركتني في سلام، إذ ليس لي رغبة في ذلك على الاطلاق، حقاً، وأسأل الرب أن تكون رغبتك فيه قليلة مثلي، حقاً، اذاً لما مسستني أبداً - ويقول: "أبداً، حقاً؟ وتقول أبداً

بالتأكيد الكامل" - ثم يقول، إذ يبدو له أنه يستطيع أن يختبرها بهذه الطريقة حق الاختبار: "لو متُّ لتزوجتِ آخر في أجل قريب، وتقول: "أتظن ذلك؟ اذاً لكان ذلك بلا ريب من جراء السرور الذي وجدته فيه! إني لأقسم بالله لا يمس فم رجل فمي من جديد، ولو كنت أعرف أنني عائشةٌ بعدك لفعلت شيئاً ما لأرحل قبلك. ثم تأخذ في البكاء ...

وهذا النص الذي يحتمل أنه كتب قبل التعزية ببضعة عقود، مكتوب، كما يبدو من مجال من مجالات الحديث مختلف تماماً، وهو مكتوب من أجل ذلك أيضاً بمستوى أسلوبي مختلف تماماً عن المشهد بين السيد والسيدة دي. شاستيل، ففي هذا المشهد تتناول المسألة حياة الطفل الوحيد، وفي "مباهج الزواج الخمسة عشر تتناول ثوباً جديداً، وفي التعزية يعد الرجل والمرأة متفاهمين تفاهماً جيداً، وفي وحدة حقيقية، أما في المباهج الخمسة عشر فليس هناك ثقة بينهما بل يتبع كل منهما غرائزه الخاصة بينما يرقب في الوقت ذاته غرائز الآخر، لا ليفهمها- وليتجاوب معها، بل لكي يستغلها لنفسه. على أن الزوجة تفعل هذا ببراعة كبيرة وإن كانت حمقاء. أما الزوج فبفظاظة أكثر إلى حد بعيد، وأقرب إلى اللاشعور، ولكنه يفتقر هو أيضاً إلى الشعور الذي يعد من مستلزمات الحب الحقيقي، ألا وهو الشعور بما يمكن أن يبعث السرور لدى الآخر، فالطريقة التي يتفهم بها هموم ملبسها من الممكن أن تثير الحنق لدى امرأة أقل حمقاً أيضاً، مهما يكن على الحق من الوجهة الموضوعية. وأخيراً فالزوجة هي البطلة في قصة الزوجين في القلعة، أما في المباهج الخمسة عشر فهي كذلك أيضاً ولكن ليس من جراء عظمة قلبها ونقائه، بل من جراء تفوق مكرها وطاقتها في الكفاح الأبدي الذي يصور الزواج على صورته، وبناء على ذلك يختلف المستوى الأسلوبي أيضاً كل الاختلاف. فالمباهج الخمسة عشر تفتقر إلى كل حق في ادعاء الايقاع الرفيع، والحديث بين الرجل والمرأة لا يعكس شيئاً آخر سوى ايقاع الحديث الخاص بالحياة اليومية، وفي مجرد الكلمات التمهيدية يوجد شيء من الأخلاقية التعليمية التي تغذيها مع ذلك، وبصورة أكثر مما يغلب على الأخلاقية في العصر الوسيط، خبرة سيكولوجية-عملية محسوسة، أما الرسمي، والراقي من حيث التفخيم، والذي يشكل السمة الثابتة في التعزية فيتناقض تناقضاً واضحاً مع طريقة التعبير والتواصل المتوسطة المكشوفة البسيطة في الحوار حول الثوب الجديد.

ومع ذلك فالتفكير التاريخي يكشف عن أن ثمة طرازين من الأساليب يتقاربان هنا، لقد قلنا آنفاً ان الأدب الاقطاعي في عصر ازدهاره ليس فيه شيء يدل على هذا الجانب

من الواقعية والمنزلية-الحميمة مثل المشهد بين السيد والسيدة في القلعة، فالمشكلة المأساوية المصورة في حديث ليلي بين رجل وامرأة، تعد شيئاً يبلغ من مباشرته أن الأبهة الطبقية الفرنكية القديمة في اللغة أقرب إلى أن ترفع مستوى انطباع الإنساني والجوهري الأصيل بطريقة مؤثرة، منها إلى أن تضعفه، ومن الناحية الأخرى فالموضوع الذي يتناوله مشهدنا من المباهج الخمسة عشر- وهو امرأة تحصل من زوجها، بالمداهنة على ثوب جديد، ليلاً وفي السرير- إنما هو في الحقيقة مادة من الطرائف. أما هنا فالموضوع يؤخذ مأخذ الجد وليس ذلك في الحقيقة بصورة أولية عامة فحسب على أنه تصوير أو مثال، بل في صورة وصف محسوس يعكس لُوَيْنات الوضع المادي والنفسي وخصوصياته بدقة، وذلك لأن كتاب المؤلف لا يمت بصلة إلى مجموعات الأمثلة السابقة المجانبة للواقعية كل المجانبة، والتعليمية المجردة على شاكلة الأساتذة والحكماء السبعة أو النظام الاكليروسي، فهي أكثر من هذه محسوسية ولا تمت أيضاً بصلة إلى الطرائف فهي أكثر جدية منها على الرغم من أنه ألف كتابه على مجموعة من الأمثلة. وتعد الكتابة الموجزة التي لا نعرف مؤلفها وثيقة هامة جداً في التاريخ السابق على الواقعية الحديثة، فهي تقدم الحياة اليومية، أو على الأقل مجالاً من أهم مجالاتها، كالزواج والأسرة، في كل صورته الواقعية الحسية وهي تتناول هذا الموضوع من الحياة اليومية تناولاً جدياً، بل إشكالياً. والحق أنه نوع خاص من الجد. فقد سبق من قبل أن أخرجت النزعة المعادية للنساء والزواج في الأخلاقية الكهنوتية نوعاً من الأدب الواقعي كان يُفَصِّل القول في متاعب الحياة الزوجية وادارة البيت وتربية الأطفال، الخ. . . وأخطارها بأسلوب تعليمي كئيب- متكدر المزاج مُزَوَّقاً ألوان وصفه بالاستعارات والأمثلة، وقد تناول هذه الموضوعات تناولاً عميقاً بوجه خاص وبصورة محسوسة جداً أيضاً، أوستاش دي شامب الذي مات في بداية القرن ١٥، ومن هذا التقليد استقى مؤلف المباهج الخمسة عشر، لاكل الموضوعات المتفوقة في كتابه تقريباً فحسب، بل استمد أيضاً الموقف تجاه موضوعه ذي السمة الأخلاقية الجزئية، والهجائي الساخر والذي هو أقرب إلى السخرية والخبث منه إلى الموقف الجدي بالمعنى المأساوي.

ولكن أوستاش دي شامب نفسه (ولينظر المرء مثلاً في الفقرة ١٥، ١٧، ١٩، ٤٠ من كتابه مرآة الزواج) لم يبلغ بذلك إلى مشهد واقعي بين الرجل والمرأة تكتسب فيه اللعبة المتداخلة، والمحركة لأعماق الوعي بين اثنين، وهي في الزواج، صورةً ما. فالواقعي يظل عنده سطحياً، على نحو ماكان يشار إليه في القرن ١٩ باسم(Genre Szene) وتكاد

توجد عنده أيضاً كل موضوعات القطعة المطبوعـة آنفـاً، فهنـاك أيضـاً تريـد المرأة ثيابـاً جديدة، وهناك أيضاً تعتمد على أن الأخريات يلبسن أفضل منها على الرغم من أنهن لا ينتمين إلى بيت بمثل فضل بيتها، ولكن المجمـوع لا يحـدث في الليـل ولا في السـرير، ولا مرتبطا بلعبة العلاقة الجنسية، وبموضوع الزواج مرة أخـرى بعـد وفـاة الـزوج، مـع كـل الايماءات إلى قيام الزواج، وإلى الأملاك التي جرته إلى الزواج منها، والتي لما تكـد تطـرح عائداً حتى الآن، على أنها أثارت في مقابل ذلك قضيـة باهظـة التكـاليف، ويفصـل دي شامب القول في الموضوعات بصورة كاملة الحيوية أحياناً، ومع افراط في اللغو في معظـم الأحيان، على أن مؤلف المباهج الخمسة عشر يعرف مـا الـزواج، وهـو يعرفـه في الشـر، كما يعرفه في الخير اذ توجد في المتعة الرابعة عشر (ص١١٦) الجملة التاليـة لأن الاثنـين يكونان في واحد فإذا تألم وأحدهما أحس الآخر بالألم. وهو يدع الزوجين يعيشان معـاً بالفعل، ويؤلف الموضوعات بحيث يكتسب الاثنان في واحد شـكلاً وقوامـاً، وذلـك في الحقيقة في جانب السوء في معظم الأحيان، وفي صورة إمكانية أن ينـال كـل منهمـا مـن الآخر أعمق النيل، على أن ذلك صراع خالد بين هذيـن اللذيـن خلقـا معـاً، وعلـى أنـه خداع وخيانة للجماعـة، وبذلـك يكتسـب كتابـه سمـة المأسـاة، لا هـي بالمأسـاة البالغـة السمو، ولا هي بالعامة الشاملة أيضاً، إذ ان الجانب الفـردي مـن المشـكلات أكـثر مـن ذلك ضيقاً، أو أقل شأناً، كما أن سمة الضحية قبل كل شيء، أي سمة الرجل مفرطـة في انعدام الحرية، إذ لا يتمتع بالفضيلة ولا الكرامة، ولا الفكاهـة، ولا رباطـة الجـأش، فهـو ليس شيئاً آخر سوى رب عائلة معذب، ويعد حبه للمرأة أنانياً بصورة كاملة، بدون أي فهم لطبيعتها الخاصة، وهو ينظر إلى نفسه على أنه مجرد مالكها المعرض أبداً للخطر على ملكه، وإذاً فعندما يريد المرء أن يتجنب كلمة "مأساوي" لا بد أن يعترف بلا ريب بـأن المحنة العملية للإنسان في وصفه المتصل بحياته اليومية وجدت هنا تعبيراً أدبياً عنها لم يكن موجوداً من قبل، ويوجد بالفعل تقارب بين مستوى التعزية المكتوبة نقـلاً عـن التقليـد الاقطـاعي، والمبـاهج الخمسـة عشـر الـتي تمتـح موضوعاتهـا مـن المهـازل(Farcen) ومـن الأخلاقية الإكليروسية الدنيا: وينشأ مستوى أسلوبي يتم فيه إيلاء مسرح الرؤيـة اليوميـة الخاص بالحياة الجارية تصويراً أدق وأكثر جدية، وقد يصل في بعـض الأحيـان في الاتجـاه العلوي، حتى المأساوي، وفي بعض الأحيان يكاد يلامس في الاتجـاه السـفلي الأخلاقـي، الساخر، معالجاً، بتفصيل أكبر كثيراً من ذي قبل، ما هو مباشر في الحياة الانسـانية، مـن الجسدي- الحسي، والمنزلي والاسـتمتاع اليومـي بالحيـاة، وانحلالهـا، ونهايتهـا، حيـث لا يوجد أيضاً تهيب من الآثار الصارخة.

أما الحضور الحسي الذي يظهر في هذا الصدد فيتحرك بصورة مطلقة ضمن قوالب العصر الثابتة، ولكنه يتجلى بلا ريب في كل مكان، في صورة واقع عام يربط بين البشر جميعاً عن طريق شروط الحياة الجوهرية العامة (kreatürlich) ("وضع الإنسان" كما سوف يقال فيما بعد)، ويجد المرء منذ القرن الرابع عشر أمثلة على هذا الواقع الأكثر مباشرة وحسية ودقة، أما عند أوستاش ديشامب فهي كثيرة العدد، ويروي فرواسار حكايات تتناول الحياة والموت، بتفصيل حسي، ولا تختلف كثيراً عن النوع الذي يتحدث فيه لاسال عن موت صبي القلعة، فعندما يركع مواطنو كاليه الستة الأكثر شرفاً، وليس عليهم إلا القميص والسروال-والحبل حول أعناقهم، ومفاتيح المدينة في أيديهم، أمام الملك الانكليزي الذي يريد أن يوعز بإعدامهم، يسمع المرء أسنانه تصطك، أما الملكة التي ترتمي على قدميه، متضرعة تلتمس الرحمة للأسرى . فهي في ذروة الحمل، وهو يبذل لها الرحمة خوفاً من أن تلحق الضرر بنفسها في حالتها هذه إن لم يفعل، بالكلمات التالية: "أيتها السيدة وَدِدْتُ لو كنتِ في مكان غير هذا". (الحوليات ٣٢١) على أن مما هو أكثر رسوخاً في واقعيته الدقيقة حكايات الكتاب الثالث التي تتناول موت الصغير جاستون دي فوا، والتي أعجب بها ريلكه، والتي يقر لها هويزنجا (خريف العصر الوسيط، ص ٤٠٤) "بطاقة مأساوية تقريباً": ويروي هناك مأساة عائلية في بلاط أميري في جنوب فرنسا في سلسلة من المشاهد المجسدة، والواضحة بكل التفاصيل بصورة فائقة، ويكتسب الحدث الصارخ بين الأب والابن في صور تقاليد البلاط (بين كلا الأميرين الذين يلعبان ويتشاجران،- الأمير صاحب الكلب السلوقي على المائدة، وأشياء أخرى) مباشرة كاملة. وخلال القرن الخامس عشر تزداد الواقعية حسية، وتغدو الألوان صارخة بدرجة أكبر، ومع ذلك يظل التصوير دائماً ضمن حدود الطبقي، والمسيحي في العصر الوسيط. أما الاكتمال الأقصى للواقعية الجوهرية الأصيلة (kreatürlich) التي تظل بأسرها في الإطار الحسي، ولا تظهر مع كل التطرف في الشعور والتعبير أثراً للطاقة المنسقة للأفكار أو حتى للطاقة الثورية، بل لا تظهر على الإطلاق إرادةً لصياغة العالم الأرضي على نحو آخر، فيقدمها فرانسوا فيللون.

والمسألة تتعلق هنا أيضاً، وهذا ما يمكن أن نتبينه بوضوح عند فيللون بالذات، بالآثار الخاصة بالخلط الأسلوبي المسيحي، فبدون هذه ما كان يمكن تصور طراز الواقعية الذي أشرنا اليه بأنه جوهري عام، ولكنها كانت قد تحررت من خدمة، ولم تتجاوز ذلك، والآن أيضاً لم تتقطع بحال من الأحوال الأواصر بين الهُنا والهُناك، بين العالم

الأرضي والخلاص الأبدي، وذلك أن الأصالة الجوهرية تتضمن مثل هذه النسبة إلى النظام الالّهي بالضرورة، ويشار إليها بصورة ثابتة. وفوق هذا يعد القرن الخامس عشر الحقبة العظمى لمسرحيات الآلام، وهو يخضع لتأثير صوفية غارقة في الصور الجوهرية الأصيلة – الواقعية، ولكن النبرة تبدلت، فهي تقع بصورة أقوى إلى مدى بعيد على الحياة الأرضية. وهذه الحياة توضع وضعاً تمهيدياً بصورة أكثر لفتاً للنظر إلى حد بعيد وأعمق تأثيراً إلى حد بعيد مقابل الانحلال الأرضي والموت الأرضي، مما توضع مقابل الخلاص الأبدي. والتجسيد يخدم الآن الأحداث الأرضية خدمة أكثر مباشرة إلى حد بعيد، فهو يتغلغل في مضمونها الحسي ويبحث عن عصاراتها وتوابلها، ويبحث عن المتعة والعذاب اللذين يتدفقان مباشرة من الحياة الأرضية وبذلك اكتسب الفن نطاقاً غير محدود من الموارد وإمكانات التعبير أكثر مرونة ودقة إلى حدٍ بعيدٍ جداً. ولكن تطوره في هذه الحقبة يقتصر على الحسي، ففي الوقت الذي تتحلل فيه الأنظمة تحللاً بطيئاً، لا يوجد في الواقعية الفرنسية البورجندية بوادر لإنشاء نظام جديد، فالواقعية فقيرة بالأفكار، عاجزة عن الفكرة البناءة، وليس لديها الإرادة الخاصة بذلك أيضاً، وهي تستهلك واقع الشيء القائم والمتحلل في الشيء القائم ذاته، وهي تستهلكه حتى الثمالة، بحيث تذوق الأحاسيس والشعور المستثار من قبلها الحياة المباشرة، ولا تريد شيئاً بعد هذا، بل إن الحسية تعد ضيقة مع كل حدتها في التعبير، ويعد أفقها محدوداً، وما من كاتب من هذا المحيط الثقافي يحيط بمجمل الواقع العالمي في عصره ويسيطر عليه مثل دانتي أو حتى مثل بوكاشيو، فكل منهم لا يعرف مضماره الخاص. وهذا ضيق، حتى عند أولئك الذين جابوا الآفاق في حياتهم مثل انطون دولاسال، وإنما كانت الحاجة تمس إلى إرادة فعالة لإضفاء شكل على العالم لكي تكتسب المقدرة على فهم ظاهرات الحياة وتصويرها قوة من أجل تخطي أضيق مجالات الحياة الخاصة، فموت الصغير في القلعة أو موت الأمير جاستون دي فو لا يقدمان شيئاً سوى معاناة الصبا المحسوسة جداً، والارتهان، والموت الحافل بالعذاب، وعندما ينتهي الموت لا يبقى للقارئ شيء سوى الفزع الحسي المشابه للجسدي، من معاناة الفناء، أما ما عدا ذلك فلا يقدم القصاصون سوى الفزع الحسي المشابه للجسدي، من معاناة الفناء، أما ما عدا ذلك فلا يقدم القصاصون شيئاً، ولا يقدمون حكماً له وزنه، ولا منظوراً، ولا فكرة، بل تعد

سيكولوجيتهم الشديدة التعمق في أغلب الأحيان، والموجهة نحو المباشر والحقيقي- وليتذكر المرء الحديث بين الرجل والمرأة في المباهج الخمسة عشر- أقرب إلى الجوهري الأصيل إلى حدٍ بعيد منها إلى الفردي. ومن الجلي أنها كانت تفتقر إلى المعاناة الحسية التي ينتجها لها محيط حياتها، وأنها لم تكن من ناحية أخرى تتجاوز ذلك في تطلعها، إذ أن كل محيط للحياة يقدم من المادة ما يكفي للمصير الجوهري الأصيل. لقد كان بوكاشيو معروفاً في فرنسا، وذلك بوجه خاص عن طريق ترجمة لوران دي بريمير فيه (١٤١٤). وفي الوقت نفسه تقريباً نشأت مع "التعزية" في المحيط البورجندي، مجموعة من الأقاصيص تحذو حذو الديكاميرون، وهي الأقاصيص المائة الجديدة (طبعة The. Wright، باريس ١٨٥٧ /٥٨) ولكن خصوصية بوكاشيو لا تتم محاكاتها، بل لا يتم التعرف عليها. والأقاصيص المائة مجموعة من الحكايات المؤثرة تطرح في مجتمع من السادة، وهؤلاء السادة يشعرون بالارتياح في جو أسلوب الطرائف الشعبية بصورة مطلقة، على الرغم من طبقتهم البلاطية والاقطاعية العليا، والأميرية في جزء منها، أما "الأسلوب المتوسط" الأنيق- الإنساني عند بوكاشيو، ونظريته في الحب، وخدمته للنساء، ومنظور الديكاميرون الإنساني، النقدي الذي يسيطر على مجال واسع، وتعدُّدُ جوانب ميادينه المسرحية، وسير الحياة، فلم يبق من ذلك شيء، ومن البدهي أن هذه اللغة أيضاً ذات نكهة وحافلة بالتعبير حقاً، ولكنها خالية من كل صياغة كاملة ذات نزعة انسانية، كما أنها يمكن أن تتسم بكل سمة أخرى سوى الشعر، ويعد نثر آلان شارتييه المتوفى قبل ذلك بنحو عقدين أكثر أناقة وأكثر عناية بالإيقاع إلى حدٍ بعيد، ويوجد بين الأقاصيص عدد كبير يعالج موضوعات تظهر في الديكاميرون أيضاً. أما موضوع الملاك جابرييل فيوجد في (الأقصوصة١٤) في صورة يدلي فيها كاهن، مستعيناً بعصا مجوفة يدسها في جدار المنزل، بأمر رباني إلى امرأة تقية، مرات عديدة في الليل أن تدخل ابنتها إلى الناسك، وأنه سيخرج من هذه العلاقة طفل مختار للمنصب البابوي ولإصلاح الكنيسة، وتلبي السيدة والإبنة الأمر، وتنتزع موافقة الناسك بجهد جهيد، ولكن الإبنة تحمل بعد أن يستمتع بها حيناً، وتلد بنتاً! والقصة ذات تأليف شديد الخشونة (الأمر الليلي ثلاث مرات، وزيارة الناسك ثلاث مرات)، وتعد صياغة شخصيات المرأة، والابنة، والناسك اذا ما قورنت بالأخ ألبرتو ومادوناليزيتا جوهرية

عامة-"kreatürlich" بصورة محضة أي لا تفتقر مطلقاً إلى الأصالة الكاملة، ولكن بدون أي تمييز فردي، بل تعد مؤثرة من حيث كونها تصويرا حسيا لحدث هزلي، وهي تتضمن كثيرا من الفكاهة الشعبية ذات التعابير اللغوية الخاصة (العجوز، المفعمة بالفرح، تطلب من الله أن يمسكها من رجليها). ولكنها أكثر خشونة وضيقاً بما لا يقبل المقارنة، وأعمق تركيزاً في الفكرة والصياغة من بوكاشيو.

وعلى هذا تعد واقعية الثقافة الفرنسية البورجندية في القرن الخامس عشر ضيقة ومتسمة بسمة العصر الوسيط، وهي لا تنطوي على أي من الأفكار الجديدة التي تشكل العالم الأرضي. وقلما يتبين لها أن نظم العصر الوسيط تخسر طاقتها البناءة- شيئاً فشيئاً، وقلما تلاحظ كيف تتم التغيرات الهامة في بنية الحياة. وهي تتخلف، في اتساع الأفق، والثقافة، واللغة، والطاقة التشكيلية، تخلفاً شديداً عما سبق أن أبدعه عصر الازدهار الايطالي في أواخر العصر الوسيط وأوائل الحركة الانسانية، قبل قرن، عن طريق دانتي وبوكاشيو. ولكن كان يترسخ فيها تعمق للحسي- الجوهري العام، وقد أنقذت هذا التراث المسيحي ناقلةً إياه إلى عصر النهضة. أما في ايطاليا فما عاد بوكاشيو والنزعة الانسانية، في مطلعها، يحسان بذلك الجدِّ الجوهري العام في معاناة الحياة، وفي فرنسا نفسها، وفي شمالي الألب مطلقاً، كان يتهدد كل واقعية جدية الموت بالاختناق تحت وطأة النبات المتسلق المتمثل في المجاز، ولكن الطاقة التلقائية للحسي كانت أقوى، وبهذه الطريقة وصلت واقعية العصر الوسيط الجوهرية العامة (kreatürlich) إلى القرن السادس عشر، وقد منحت عصر النهضة توازناً ثابتاً في وجه القوى المتسمة بالفصل الأسلوبي التي كانت تتولد عن محاكاة النزعة الإنسانية في العصر القديم.

١١ - العالم في فم بانتاجرول

في الفصل الثاني والثلاثين من كتابه الثاني (الـذي كـتـب ونشـر أولاً) يـروي رابليـه كيـف بوغت جيش بانتاجرول في حملته على شعب الهالميرود ("السالزيجيون") في الطريق بانسكاب المطر، وكيف يصدر بانتاجرول الأمر بالالتئام الشديد، إذ أنه يرى من فوق السحب أنها ليست إلا هنيهة قصيرة، وأنه يريد أن يمنحهم في هذه الأثناء ملاذاً، وعلى أثر ذلك يخرج لسانه، (نصفه فحسب seulement à demi) ويغطيهم كما تغطي الدجاجة فراخها، إلاّ أن المؤلف ذاته (أنا الذي صنعت لكم هذه الأقاصيص القيمة) الذي كان قد أمَّن لنفسـه مـن قبـل غطـاء في مكـان آخـر، وهو يخرج منه الآن، ما عاد يجد مكاناً تحت السقف اللساني:

Le monde que renferme la bouche de Pantagruel

Doncques, le mieulx que je peuz, montay par dessus, et cheminay bien deux lieues sus sa langue tant que entray dedans sa bouche. Mais, ô Dieux et Deesses, que veiz je là? Jupiter me confonde de sa fouldre trisulque [1] si j'en mens. Je y cheminoys comme l'on faict en Sophie à Constantinoble, et y veiz de grans rochiers comme les mons des Dannoys, je croys que c'estoient ses dentz, et de grands prez, de grandes forestz, de fortes et grosses villes, non moins grandes que Lyon ou Poictiers. Le premier que y trouvay, ce fut un homme qui plantoit des choulx. Dont tout esbahy luy demanday : « Mon amy, que fais tu icy? — Je plante, dist-il, des choulx. — Et à quoy ny comment, dis-je? — Ha, Monsieur, dist-il, chascun ne peut avoir les couillons aussi pesant qu'un mortier, et ne pouvons estre tous riches. Je gaigne ainsi ma vie, et les porte vendre au marché en la cité qui est icy derriere. — Jesus, dis-je, il y a icy un nouveau monde? — Certes, dist-il, il n'est mie nouveau, mais l'on dist bien que hors d'icy y a une terre neufve où ilz ont et soleil et lune et tout plein de belles besoignes; mais cestuy cy est plus ancien. — Voire mais, dis-je, comment a nom ceste ville où tu portes vendre tes choulx? — Elle a, dist il, nom Aspharage, et sont christians, gens de bien, et vous feront grande chere. » Bref, je deliberay d'y aller. Or, en mon chemin, je trouvay un compaignon qui tendoit [2] aux pigeons, auquel je demanday : « Mon amy, d'ont vous viennent ces pigeons icy? — Cyre, dist il, ils viennent de l'aultre monde. » Lors je pensay que, quand Pantagruel basloit [3], les pigeons à pleines volées entroyent dedans sa gorge, pensans que feust un colombier. Puis entray en la ville, laquelle je trouvay belle, bien forte et en bel air; mais à l'entrée les portiers me demanderent mon bulletin, de quoy je fuz fort esbahy, et leur demanday : « Messieurs, y a il ici dangier de peste? — O, Seigneur, dirent ilz, l'on se meurt icy auprès tant que le charriot [4] court par les rues. — Vray Dieu, dis je, et où? » A quoy me dirent que c'estoit en Laryngues et Pharyngues, qui sont deux grosses villes telles que Rouen et Nantes, riches et bien marchandes, et la cause de la peste a esté pour une puante et infecte exhalation qui est sortie des abysmes des puis n'a gueres, dont ilz sont mors plus de vingt et deux cens

Lors je pensé

فتسلقتُه على قدر ما استطعت، وتجولت على بعد ميلين على لسانه، حتـى وصلـت آخر الأمر إلى الفم، ولكن ماذا أرى، أيها الأرباب والربّات، ههنا، فليصعقني جوبيـتر في الحال بسنان صاعقته ذات الرؤوس الثلاثة إذا ما كذبت بكلمة صغيرة فحسب. وتجولت فيه، كما يتجول المرء في كنيسة آيا صوفيا في القسطنطينية، ورأيـت هنـاك كتلـة جبـارة من الصخر، عظيمـة كالجبـال في الدانيمـارك، وأعتقـد أنهـا أسـنانه: ومروجـاً فسـيحة، وغابات كثيفة، ومدناً وطيدة الأركـان، حسـنة التحصـين، ليسـت بـأصغر مـن بواتييـه، وكان أول من لقيته هناك فتى طيب يـزرع الخضـار في أرضـه، فسـألته والدهشـة تكـاد تتملكني: آه يا صديقي، ماذا تصنع هنا؟ فأجاب: أنا أزرع الخضار، عجباً ولكـن كيـف يكون ذلك؟ ولأي غاية، فغمغم قائلاً: سيدي: إن الرياح لا تواتي كل امـرئ علـى مـا يشتهي، ونحن لا نستطيع على أية حال أن نكون جميعاً أغنيـاء، وبذلـك أكسـب قوتـي، وأحمل ذلك إلى السوق في المدينة، هناك في الخلـف، وأقـول: ربـاه! أو يوجـد هنـا عـالم جديد تماماً؟ – ويجيب قائلاً: "لا يوجد بعد ذلك شيء جديد في الأمر، ومع ذلك فلنقل ان هناك في الخارج عالماً أيضاً وفيه أيضاً شمس وقمر، ومن كل شـيء مـا يكفـي للحيـاة فيه، ولكن العالم هنا أقدم بلا ريب. وأقول له حسناً يا صديقي، وماذا تسمى المدينة التي تسوق خضارك إلى السوق فيها؟ أسفاراجوس، يا سيدي، انهم قوم طيبون حقـاً، وفيهـا مسيحيون أفاضل سوف يكرمون وفادتك على نحو ممتاز – وجملة القول أن عزمي استقر على الذهاب إلى هناك، فلما استأنفت سيري الآن لقيت فتى في الطريق ينصـب الشـباك للحمام– فسألته: أيها الصديق، مَن أين تأتيكم هذه الحمائم– فأجاب: سيدي، أنها تأتي من العالم الآخر، عند ذلك فكرت كيف لو تنهد بانتاجرول في أي وقت، فدخل الحمـام شدقه في أسراب كاملة، وهو يحسب أنها جائحة الحمام، وعلى هذا دخلت الآن المدينـة التي وجدتها فائقة الجمال وطيدة الأركان، وكان فيها أيضاً هواء طيب، ولكـن الحـرس أمـام الباب أرادوا أن يروا تصريح دخولي، فسألت عن ذلك وقد شعرت بصدمة شديدة، أو يوجد أيها السادة هنا خطر من الطاعون، فأجابوا قائلين: يا سيدنا، إن الناس يموتـون غـير بعيـد مـن هنا موتاً يجعل عربة الجثث تظل أبداً تجوب الأزقة، فأقول: رباه! وأين ذلك؟.

- فأجابوا على ذلك بالقول انه في لاربجن، وفاربجن اللتان همـا مدينتـان تجاريتـان كبيرتان وغنيتان، مثل روان ونانت، وأن الأصل الأول للطاعون بخار عفن سـام تصـاعد منذ وقت غير بعيد، من القاع، وقد لقي منه اثنان وثمانون ألفاً وستة عشـر نفـراً حتفهـم منذ ثمانية أيام حتى الآن، عند ذلك قدرت، وفكرت، ووجدت أن هذا كان نَفَساً منتناً من معدة بانتاجرول حين أكل الثـوم الكثـير كمـا ذكـر ذلـك آنفـاً ومـن هنـاك اتخـذت طريقي في الجبال التي كانت أضراسه، ومضيت في ذلك حتى انتهيت إلى الوقـوف علـى واحد منها وهناك وجدت لَكُم أكثر ربوع الدنيـا سـحراً: كثـيراً مـن تيجـان الأشـجار الجميلة الضخمة على شكل كـرات، وممـرات مـن تيجـان الأشـجار المزخرفـة، ومراعِـيَ جميلة، وتلالاً مزروعة بالكرمة بقدر هائل، وأعداداً لا تحصى من المنازل الصغيرة الظريفة على الطريقة الايطالية، وكل شيء حواليها مفعم بالمباهج. وهنا لبثت حقاً أربعة أشـهر، ولم أعش طوال حياتي منذ ذلـك الوقـت حيـاة رغـد كمـا كـانت في تلـك الأيـام مـرة أخرى، ثم هبطت على آخر الأسنان الخلفية باتجاه المشفرين السفلين، ولكن حين ولجت غابة عميقة غير بعيدة عن الأذنين نهبـني اللصـوص، ثـم وجـدت في القـاع بقعـة صغـيرة (وقد غاب عني اسمها) عشت فيها حياة أكثر رغدا من ذي قبل، وكسبت قدراً لا بـأس به من نقود السفر، وهل تعلمون كيف؟ بالنوم، لأن النـاس يُؤْجَـرون هنـاك علـى النـوم بالمياومة: فهم يكسبون في اليوم خمسة سولات (sol) بل ستة أيضاً، على هذا، أما الذيـن يستطيعون الشخير العالي حقاً فيصلون إلى السبعة، والسبعة والنصف، ثم أكد لي هـؤلاء أن في هذا الشعب في الخلـف مـن هنـاك، وفي كـل السـبل، صعـاليك أشرار، ونهّـابون بالفطرة- فاستخلصت من ذلك أن القوم هناك، ما قبل الأسنان الخلفية وما بعدها، مثلما نقسم نحن البلاد عندنا، في وطننا، إلى ما قبل الجبال وما وراءها، ولكن الحيـاة في الأمـام أفضل إلى حد بعيد، وهناك أيضاً هواء صحي أكثر إلى حدٍ بعيد وهنـالك أخـذت أفكـر إلى جانب ذلك أيضاً في مقدار صدق المثل القائل: أن أحد نصفي العالم لا يعرف كيـف يعيش النصف الآخر، ويود لو أن أحداً لم يصف هذه البلاد التي تضم بلا ريب أكثر من خمس وعشرين مملكة مأهولة، فضلاً عن الصحارى، وعن شريط بحري عريض، ولكـني كتبت كتاباً كبيراً حول ذلك، عنوانه تاريخ أهل الشدق إذ أنني سميته بهذا الأسم لأنهـم يقطنون شدق سيدي ومعلمي بانتاجرول، وأخيراً أردت العودة إلى الديار أيضاً، فهبطت

متدلياً على لحيته، ورميت بنفسي على كتفه حيث تابعت انزلاقي إلى الوادي، وسقطت على الأرض منطرحاً أمامه، فلما رآني سألني عجباً، يا صاحبي آلكوفريباس، من أين أتيت؟ فأجبت قائلاً: من شدقك يا سيدي- وكم لبثت فيه؟ فقلت: منذ أن قمت بالحملة على هالميروديا فقال: لقد مضى على ذلك أكثر من ستة أشهر، وعلام كنت تعيش، وماذا كنت تشرب فقلت: سيدي، على الشيء الذي كنت تعيش عليه، وعلى اللقيمات الشهية التي كانت تمر في بلعومك، كنت أفرض رسم المرور- فقال: حسناً، ولكن أين كنت تبول؟ في بلعومك يا سيدي - ها، ها، ها، إنك لفتى ظريف حقاً، لقد أخضعنا، بمعونة الله كل بلاد الديبسود، واني امنحك ولاية برج ساليجنديا- فقلت له: جزاك الله خيراً يا سيدي! إنك لتوليني من المحبة والفضل أكثر مما أستحق لديك إلى حد بعيد. (عن ترجمة جوتلوب ريجيس، تحقيق ف. فايجاند، الطبعة الثالثة، برلين ١٩٢٣ مع بعض التغيرات).

et Pharyngues, qui sont deux grosses villes telles que Rouen et Nantes, riches et bien marchandes, et la cause de la peste a esté pour une puante et infecte exhalation qui est sortie des abysmes des puis n'a gueres, dont ilz sont mors plus de vingt et deux cens soixante mille et seize personnes despuis huict jours. Lors je pensé et calculé, et trouvé que c'estoit une puante halaine qui estoit venue de l'estomach de Pantagruel alors qu'il mangea tant d'aillade, comme nous avons dict dessus. De là partant, passay entre les rochiers, qui estoient ses dentz, et feis tant que je montay sus une, et là trouvay les plus beaux lieux du monde, beaux grands jeux de paulme, belles galeries, belles praries, force vignes et une infinité de cassines [4] à la mode italicque, par les champs pleins de delices, et là demouray bien quatre moys, et ne feis oncques telle chere pour lors. Puis descendis par les dentz du derrière pour venir aux baulièvres [5]; mais en passant je fuz destroussé des brigans par une grande forest qui est vers la partie des aureilles. Puis trouvay une petite bourgade à la devallée [6], j'ay oublié son nom, où je feiz encore meilleure chere que jamais, et gaignay quelque peu d'argent pour vivre. Sçavez-vous comment? A dormir; car l'on loue les gens à journée pour dormir, et gaignent cinq et six solz par jour; mais ceulx qui ronflent bien fort gaignent bien sept solz et demy. Et contois aux senateurs comment on m'avoit destroussé par la valée, lesquelz me dirent que pour tout vray les gens de delà estoient mal vivans et brigans de nature, à quoy je cogneu que, ainsi comme nous avons les contrées de deçà et delà les montz, aussi ont ilz deçà et delà les dentz; mais il fait beaucoup meilleur deçà, et y a meilleur air. Là commençay penser qu'il est bien vray ce que l'on dit que la moytié du monde ne sçait comment l'autre vit, veu que nul avoit encores escrit de ce pais là, auquel sont plus de XXV royaulmes habitez, sans les desers et un gros bras de mer, mais j'en ay composé un grand livre intitulé l'Histoire des Gorgias, car ainsi les ay-je nommez parce qu'ilz demourent en la gorge de mon maistre Pantagruel. Finablement vouluz retourner, et passant par sa barbe, me gettay sus ses epaulles, et de là me devallé en terre et tumbé devant luy. Quand il me apperceut, il me demanda : « D'ont viens

tu, Alcofrybas? — Je luy responds : De vostre gorge, Monsieur. — Et depuis quand y es tu, dist il? — Despuis, dis je, que vous alliez contre les Almyrodes. — Il y a, dist il, plus de six moys. Et de quoy vivois tu? Que beuvoys tu? — Je responds : Seigneur, de mesme vous, et des plus frians morceaulx qui passoient par vostre gorge j'en prenois le barraige [1]. — Voire mais, dist il, où chioys tu? — En vostre gorge, Monsieur, dis-je. — Ha, ha, tu es gentil compaignon, dist il. Nous avons, avecques l'ayde de Dieu, conquesté tout le pays des Dipsodes; je te donne la chatellenie de Salmigondin. — Grand mercy, dis je, Monsieur. Vous me faictes du bien plus que n'ay deservy [2] envers vous. »

موضوع هذه المغامرة الهزلية لم يخترعه رابليه ذاته، ففي الكتاب الشعبي عن العملاق جارجنتوا (وأمامي نسخة مصورة من طبعة درسدن، في الطبعة الخاصة بترجمة ريجيس ف، فايجاند، لرابليه، الطبعة الثالثة، برلين ١٩٢٣، المجلد٢، ص ٣٩٨ وما يليها، وانظر أخيراً الحاشية ٧ في التحقيق النقدي بقلم آبل ليفران ٣٣٠، حيث يروى كيف يدخل الألفان والتسعمائة والثلاثة والأربعون ذوو الشعارات الخاصة بالنبالة، الذين يقال أن جارجانتوا يَهُّم بخنقهم في النوم، في شدقه المفتوح الذي يحسبون أسنانه صخوراً عظيمة، أو كيف يغرقون بعد ذلك جميعاً إلا ثلاثة، حين يروي ظمأه بعد الاستيقاظ، وهؤلاء يفزعون إلى سن نخرة، وفي سن نخرة يوجد أيضاً، في موضع لاحق من كتاب جارجانتوا الشعبي، مستقر عابر لخمسين أسيراً، وهم يجدون هناك حتى قاعة للعبة الكرة un jeu du Paume تسلية لهم (ويستعمل رابليه السن النخرة في موضع آخر، في الفصل ٣٨ من الكتاب الأول، حيث يلتهم جارجانتوا ستة من الحجاج مع رأس من خس السلطة)، وهو يتذكر، فضلاً عن هذا المصدر الفرنسي، في موضعنا، كاتباً قديماً، كان يعرف كيف يقدره تقديراً كبيراً، وهو لوقيان، الذي يتحدث في كتابه "أقاصيص حقيقية" I، ٣٠ وما يليها عن غول بحري يلتهم سفينة مع كل ركابها، وتوجد بين شدقيه غابات، وجبال وبحار وتسكن هناك شعوب مختلفة نصف بهيمية، وكذلك إنسانان، هما أب وولده طوح بهما تحطّم سفينة قبل سبعة وعشرين عاماً إلى هناك وهما أيضاً يزرعان الملفوف، وقد أقاما لبوسيدون، إله البحر، معبداً، وقد صهر رابليه كلا هذين النموذجين على طريقته، اذ أدخل في فم العملاق من الكتاب الشعبي، الذي لم يفقد، على الرغم من حجمه الهائل، خاصة الفم كل الفقدان، الصورة الطبيعية والاجتماعية اللوقيانية، بل يبالغ فيها بعد (٢٥ مملكة ذوات مدن كبرى، على حين يتعلق الأمر عند لوقيان بمجرد نحو ألف كائن خرافي)، بدون أن يجشم نفسه آخر الأمر مشقة كبيرة في الملاءمة بين كلا

الموضوعين: ولا توجد نسبة ما بين علاقات الأحجام التي يفترضها فم مأهول بالسكان إلى هذا الحد من الكثافة، وبين سرعة رحلة العودة، وأقل من ذلك حقيقة أن العملاق يلاحظه بعد رحلة العودة ويخاطبه، وأقل ذلك على الإطلاق البيانات حول تغذيته وهضمه أثناء الإقامة في داخل الفم، والتي تسكت عن نظام الزراعة والنظام الاقتصادى المكتملين، واللذين صادفهما هناك، سواء عن طريق النسيان أم طريق الصمت المتعمّد، والظاهر أن الحديث مع العملاق الذي يختم المشهد يفيد في مجرد التصوير المضحك لبانتاجرول اللطيف الذي يظهر اهتماماً جدياً بالرفاه الجسدي لأصدقائه، ولا سيما تزويدهم بالشراب الجيد، والذي يثيب على الاعتراف الجرئ حول الهضم، بمزاج طيب، بمنح السيادة على قصر- على الرغم من أن ألكوفريباس الطيب كان يلتمس لنفسه أثناء الحرب وظيفة (عامل مطبعة) والطريقة التي يشكر بها المُهْدى (لا أستحق هذا على الإطلاق) لا تعد في هذه الحالة مجرد تعبير لغوي بل تتلاءم مع الظروف مطلقاً.

وعلى الرغم من تذكر النماذج الأدبية فقد شكّل رابليه العالم في الفم على طريقته الخاصة تماماً، فما يعثر عليه ألكوفريباس ليس بالكائنات الخرافية نصف البهيمية، وبعض البشر الذين يتلاءمون على فقرهم، مع الظروف، بل يعثر على مجتمع واقتصاد مكتملي التكوين يجري فيهما كل شيء مثلما يحدث عنده في وطنه، في فرنسا، وتتولاه الدهشة أول الأمر من أن هناك أناساً يعيشون على الاطلاق، بل تتولاه قبل كل شيء أيضاً، من أن الأحوال ليست غريبة ومختلفة تماماً، بل هي مطابقة على وجه الدقة لما في عالمه المألوف، وهذا يبدأ على الفور لدى اللقاء الأول، فالأمر المذهل بالقياس إليه لا يتمثل في مجرد أنه يجد في هذا المكان إنساناً (فقد كان رأى المدن عن بعد من قبل)، بل في أن الإنسان يزرع خس السلطة بكل هدوء، وكأنه في التورين. ولذلك يسأله وقدتملكته الدهشة: أيها الصديق، ماذا تصنع هنا، ويتلقى جواباً على نحو ما كان خليقاً أن يتلقاه من فلاح توريني أيضاً، بألفة عائلية حميمة وبخبث ينطوي على البلادة، كما دأب كثير جداً من النماذج عند رابليه على تصوير أنفسهم Je plante, dist il, des choux، قال: أنا أزرع الملفوف، وهذا يذكرني بقول غلام صغير اشتركت ذات مرة في الاستماع إليه أول مرة على الهاتف، إذ أعطى رداً على السؤال عن حاله فقال، لكي تستطيع الجدة التي

تعيش في مدينة أخرى أن تسمع صوته، إذ قالت: ماذا تعمل يا صغيري؟ وكان الجواب الفخور والموضوعي: أنا أتحدث بالهاتف، على أن الحال هنا يختلف قليلاً فالفلاح ليس ساذجاً ومحدوداً فحسب، بل ينطوي أيضاً على الفكاهة القائمة على شيء من سوء الطوية، وذلك ما يعد فرنسياً جداً، وبوجه خاص رابليّاً(*)، فهو يشعر بلا ريب شعوراً غامضاً أن الضيف من ذلك العالم الآخر الذي سبق له أن سمع شيئاً من الحديث عنه، ولكنه يتظاهر بمظهر من لا يلاحظ شيئاً، ويجيب عن السؤال الجديد الذي يعد مجرد صيحة دهشة (نحو قوله: ولكن لماذا بربك؟ وكيف يحدث هذا يا ترى؟) بسذاجة كاملة مرة أخرى، بتعبير فلاحي ينطوي على مَثَل سائر مفعم بالنكهة يفيد أنه ليس بالغني، فهو يكسب قوته عن طريق خسّ السلطة الذي يبيعه في المدينة المجاورة، وأخيراً يبدأ الزائر بالإحاطة بالوضع، فهو يصيح قائلاً: ربّاه ههنا عالم جديد فيقول الفلاح: كلا ليس بالجديد، ولكن الناس يقولون إن هناك في الخارج أرضاً جديدة يتمتعون فيها بالشمس والقمر، وبجملة من الأشياء الحسنة على وجه الاطلاق، ولكن هذا العالم هنا أقدم بلا ريب، فالرجل يتحدث عن العالم الجديد مثلما كان من الجائز أن يتحدث الناس في التورين أو في أي مكان آخر في غربي أوروبا ووسطها في تلك الأيام عن البلدان المكتشفة حديثاً، عن أمريكا أو الهند، ولكن مما لا ريب فيه أنه ينطوي على دهاء يكفي لكي يتكهن بأن الغريب واحد من سكان ذلك العالم الآخر، ذلك لأنه يبعث فيه الطمأنينة حيال البشر في المدينة، فهم مسيحيون طيبون، ولن يتقبلوك بقبول سيء وهو يفترض بهذا الصدد ان البدهي، وهو على الصواب في هذه الحال بلا ريب، أن تعبير"المسيحيين الطيبين" ينطوي، حتى بالقياس إلى الضيف أيضاً على قيمة باعثة للطمأنينة، وجملة القول أن هذا الساكن لمنطقة أسفاراج يسلك على وجه الدقة السلوك الذي كان أمثاله في التورين خليقين أن يسلكوه، وتمضي القصة على النحو ذاته، وكثيراً ماتتعرض للمقاطعة من جراء التفسيرات التشويهية (grotesk) التي لاتحقق، من جديد، النسب بحال من الأحوال، ذلك لأن بانتا جرول حين يفتح الفم الذي يضم هذا القدر الكبير من الدول والمدن، فمن الصعب أن تتيح أبعاد الفتحة الخلط مع شَرَك للحمام،

(*) نسبة إلى رابليه.

ولكن موضوع "كل شيء على غرار ما عندنا" يظل بدون تغيير، وعندما يسأل المرء عند باب المدينة عن شهادته الصحية، لأن الطاعون يسود المدن الكبرى في البلاد فان هذا إلماحٌ إلى الوباء الذي استشرى في المدن الفرنسية الشمالية خلال عامي ١٥٣٢و١٥٣٣ (انظر تمهيد أ.ليفران لطبعته النقدية ص XXXI) أما المنظر الطبيعي الجبلي الجميل الخاص بالأسنان، فيعرض صورة الحضارات الأوروبية الغربية، والبيوت الريفية مبنية تبعاً للذوق الايطالي الذي كان قد أخذ في تلك الأيام يتحول إلى زي شائع في فرنسا أيضاً، وفي العش الصغير الذي ينفق فيه الحقبة الأخيرة من إقامته في فم بانتاجرول، تمضي الأمور على النحو ذاته، بصرف النظر عن الطريقة الشائهة في اكتساب المال عن طريق النوم، لقاء خمسة قروش إلى ستة في اليوم، وفوق ذلك علاوة إضافية للأقوياء من أهل الشخير (مما يذكر بحكايات جنة التنابل)، بصورة مغرقة في السمة الأوروبية، وعندما يرثي له الشيوخ لأنه تعرض للنهب في الطريق، يفهمونه أن الناس "عند ذلك الجانب" إنما هم في الحقيقة برابرة لاحضارة لهم ولا يعرفون كيف يعيشون، فيتبين له من ذلك أنه يوجد بين شدقي بانتاجرول بلدان أمام الأسنان وبلدان وراءها مثلما يوجد لدينا بلدان أمام الجبال ووراءها.

وعلى حين يقدم لوقيان في كل ماهو جوهري، مغامرة رحلات خيالية، بينما قصد الكتاب الشعبي من ذلك إلى مجرد التصعيد التشويهي للنسب، يدع رابليه على الدوام ميادين رؤية متباينة، وموضوعات للمعاناة مختلفة، ومجالات أسلوبية مختلفة أيضاً، تتداخل فيما بينها، وبينما يقوم الكوفريباس، مستخلص اللباب، برحلته الاستكشافية في فم بانتاجرول، يتابع هذا بجيشه خوض الحرب ضد الإلميروديين وأهل الخمور، وفي الرحلة الاستكشافية ذاتها تختلط ثلاث فئات على الأقل من ضروب المعاناة المتباينة، أما الاطار فيقدمه الموضوع القائم على التشويه (grotesk) والخاص بالنسب الهائلة، والذي لايفلت من العيون لحظة واحدة، والذي يتم ابتعاثه من جديد عن طريق الخواطر الهزلية اللامعقولة المتجددة أبداً، عن طريق الحمائم الطائرة داخل الفم، عندما يتثاءب العملاق، وعن طريق التفسيرات الخاصة بالطاعون ووجبة الثوم التي تدع الأبخرة السامة تتصاعد من معدة بانتاجرول، وعن طريق تبدل الأسنان إلى منظر طبيعي جبلي، ومن جراء طريق

رحلة العودة، وعن طريق الحوار الختامي، ولكن موضوعاً مختلفاً تماماً، وجديداً كل الجدّة، ومعدوداً في قضايا الساعة إلى أقصى الحدود في تلك الأيام، يظهر فيما بين ذلك، ألا وهو اكتشاف عالم جديد مع كل الاندهاش، وتغير الأفق، وتحولات صورة العالم التي تترتب على مثل هذا الاكتشاف، وهذا أحد الموضوعات الكبرى في عصر النهضة، وفي كل من القرنين التاليين، إنه أحد الموضوعات المحركة للثورة السياسية، والدينية، والاقتصادية الفلسفية، فهو ما يفتأ يعود إلى الظهور، سواء أكان ذلك عن طريق أن الكتاب يَدّعون حدثاً يجري في ذلك العالم الذي مازال جديداً، ونصف مجهول، اذ ينشئون هناك ظرفاً أكثر نقاء وأصالة من الظرف الأوروبي، مما يتيح لهم صورة فعالة ومستترة مع شيء من الجاذبية في الوقت ذاته، من صور النقد للأوضاع المحلية، أم كان ذلك عن طريق إدخالهم واحداً من سكان تلك البلدان الغريبة إلى العالم الأوربي، مع ترك نقدهم لما هو قائم في أوروبا ينبثق من دهشته الساذجة، وبصورة مطلقة من ردود أفعاله تجاه مايقع عليه بصره، وفي كلتا الحالتين ينطوي الموضوع على طاقة ثورية تزلزل ماهو قائم، وتضعه ضمن سياق أوسع، وبذلك تضفي عليه السمة النسبية، على أن رابليه لم يزد على أن ذكره بهدوء، في موضعنا، فلم يبسط القول فيه، فاندهاش ألكوفريباس لدى رؤية أول ساكن من سكان الفم ينتمي إلى هذا الصنف من أصناف المعاناة، وينتمي إليه قبل كل شيء التفكير الذي يقدمه في نهاية رحلته: (عند ذلك تبين لي مقدار صحة قول القائلين أن نصف العالم لايعرف كيف يعيش النصف الآخر، وهو يعود إلى تغطية الموضوع على الفور بالنكات التشويهية بحيث لايعود سائداً في الحقيقة في مجمل الحكاية، ولكن ليتذكر المرء إن رابليه سمى بلد رحلاته في البداية بلاد المدينة الفاضلة(Utopie)، أي باسم استعاره من كتاب توماس مور الذي ظهر قبل ذلك بستة عشر عاماً، وهو الرجل الذي ربما كان أكثر من يدين له بالفضل من بين كل معاصريه، والذي كان أحد الأوائل الذين استعملوا موضوع البلاد النائية بالطريقة الاصلاحية النموذجية الموصوفة آنفاً، والأمر ليس مجرد الاسم: فبلاد جارجنتوا وبانتاجرول، مع أشكال حياتها السياسية والدينية والتربوية، لاتعني مجرد الاسم، بل هي مدن فاضلة، بلاد نائية، لم تكد تكتشف، تقع في أي مكان من الشرق الأقصى، على الرغم من أنه يبدو بالطبع أن من الممكن العثور عليها في بعض الأحيان في وسط فرنسا أيضاً، وسنعود إلى ذلك، وكل هذا القدر

عن الموضوع الثاني من الموضوعات المتشابكة في موضعنا، وهو لايمكن أن يتطور هنا تطوراً حراً لأن النكات التشويهية للأول تقف في طريقه على الدوام من ناحية، ولأنه من الناحية الأخرى يتعرض، من قبل الثالث، لما يشبه الاحتباس والشلل: ألا وهو موضوع" كل شيء كما عندنا" على أن أكثر الأمور إثارة للدهشة، وأكثرها مجانبة للمعقول في هذا العالم البلعومي هو أنه ليس مختلفاً كل الاختلاف، بل هو مماثل لعالمنا مماثلة دقيقة، حتى في النقطة الصغيرة- وهو يفوق عالمنا طالما أنه مطلع عليه، على حين لانملك نحن معرفة بذلك العالم- ولكنه مشابه له تماماً فيما عدا ذلك، وبذلك يكسب رابليه فرصة لتبديل الأدوار، وهي إظهار الفلاح الذي يزرع خس السلطة في صورة أوروبي محلي يستقبل الغرباء من العالم الآخر بسذاجة أوروبية، وهو يظفر قبل كل شيء بامكانية تطوير مشهد واقعي من الحياة اليومية، أي موضوع ثالث لايتلاءم مطلقاً مع كلا المشهدين الآخرين، مشهد مهزلة العملاق التشويهية، واكتشاف عالم جديد، ويتناقض معهما تناقضاً مجانباً للمعقول بصورة مقصودة، بحيث تبدو آلية النسب الهائلة بأسرها، والرحلة الاستكشافية الجريئة، وكأنهما لم يجر تشغيلهما إلا لمجرد تقديم فلاح من التورين وهو يزرع خس السلطة، ومثلما تتبدل أصعدة ميادين الرؤية والموضوعات، تتبدل الأساليب أيضاً، أما مايسود فهو المستوى الأسلوبي الأدنى والهزلي- التشويهي الذي يتماشى مع الموضوع الاطاري التشويهي، وذلك في الحقيقة في أشد أشكاله شدة، حيث تستعرض أبلغ ضروب التعبير، ويظهر إلى جانب ذلك وفي داخله السرد الموضوعي، بصورة متشابكة، وتلتمع الأفكار الفلسفية، وفي وسط كل هذه العملية التشويهية ترتفع الصورة المفزعة، الجوهرية العامة، للطاعون، التي يساق فيه الموتى بالعربات من بيوتهم، وهذا الطراز من الخلط الأسلوبي لم يخترعه رابليه، أجل، لقد سخره لخدمة مزاجه وغرضه، ولكنه ينتمي، على نقيض ذلك، إلى الموعظة الخاصة بأواخر العصر الوسيط، وهي التي كان التقليد المسيحي الخاص بالخلط الأسلوبي قد تصاعد فيها إلى أقصى الحدود (انظر صفحة ١٥٦): وهذه المواعظ تعد في الوقت ذاته شعبية على نحو متناه في الخشونة، فهي من حيث الطريقة الجوهرية العامة، واقعية، ومن حيث الطريقة التأويلية الرمزية- التوراتية، ثقافية وتهذيبية. وعن روح الموعظة الخاصة بأواخر العصر الوسيط، ولاسيما من الجو الذي كان يحيط بجماعات الرهبنة التَسَوُّلية،

الشعبية، سواء بالمعنى الحسن أم بـالمعنى السـيء، أخـذ أصحـاب الحركـة الإنسـانية هـذا الخلط الأسلوبي، وبوجه خاص من أجل رسائلهم ذات الجدل المذهبي الساحر، والمناوئـة للكنيسة. وكان يستخرجه من المصدر، ذاته، وبصورة "أنقى" منهم جميعاً، رابليه الـذي كان في صباه فرانسيسكانياً، وقد درس هذا النمط من الحياة و التعبير عند منبعه واتخـذه أسلوباً خاصاً به، على طريقته، فهو ماعاد يستطيع الانفصال عنه، وبمقدار ماكـان يكـره رهانيـات التسـول، كـان طرازهـا الأسـلوبي الجوهـري العـام - ذو النكهـة، والقـائم على التجسيد إلى الحد الهزلي، يتلاءم مع طبعه وقصده، و لم يعرف أحـد كيـف يسـتخرج منه السحر بمقدار ماعرف، وقد أثبت علاقة النسب هذه ي.جيلسون لكل أولئك الذين لم تكن واضحة عندهم من قبل، في مقاله الجميل "رابليه فرانسيسكانياً (أنظر ص١٦٣)، وسنعود أيضاً إلى المسألة الأسلوبية.

على أن الموضـع الـذي ناقشـناه هنـا بسـيط نسـبياً، فـالتداخل بـين ميـادين العـرض والموضوعات والمستويات الأسلوبية أمر يمكـن التغاضي عنـه بسـهولة نسـبية، كمـا أن- التحليل لايقتضي أبحاثاً مفصلة، وثمة مواضع أخرى تعد أكثر تعقيداً إلى حد بعيد، ومنها تلك تُحيلِ عندها إلى السكون ثقافة رابلية، وإيماءاته التي تبلغ الألوف المؤلفـة، إلى أشـياء وشخصيات معاصرة، وعواصف اشتقاقاته الكلامية، وقد أتاح لنا تحليلنـا وسـائل ضئيلـة للتعرف على مبدأ جوهري في طريقته في رؤية العـالم وإدراكـه، ألا وهـو مبـدأ التداخـل العاصف كالزوبعة، بين فئات الحدث، والمعاناة، ومجالات المعرفة، والنسب، والأسـاليب، وفي وسع المرء أن يزيد في الأمثلة حسب هواه، سواء بالقياس إلى مجمل عمله أم بالقيـاس إلى كل عمل على حدة، وقد بين آبل ليفران أن أحداث الكتاب الاول، ولاسيما الحرب ضد بيكروشول، تجري في الأميال المربعة القليلة من منطقة تتركز حول لاديفينيير، وهـي من أملاك أسرة والد رابليه، وكذلك توحـي أسمـاء الأمـاكن، وبعـض الأحـداث المحليـة المنطوية على الدعابة، والتي تجري قبل الحرب وأثناءها، بمجـال ريفـي ضيـق، بالقيـاس إلى من يعرف، أو عرف هذا في تفاصيله على وجه الدقة، وفي هذا الصـدد تزحـف الجيـوش بمئات الألوف ويشترك في القتال العمالقة الذين تظل شـظايا الرصـاص عالقـة بأشـعارهم كالحشرات، ويلاحظ تعدُّد كميات التجهيزات والمواد الغذائية التي ما كان في وسع دولة

عظمى أن تأتي بها في ذلـك الزمـان، فمجرد عـدد الجنـود الذيـن يقتحمـون كـرم دير سوييه، ويسحقون- هناك من قبـل الراهـب جـان، يذكـر بـالرقم ١٣٦٢٢-ولايحسب معهم النساء والأطفال الصغار، أما موضوع المسـاحات الهائلة، فيفيـد رابليـه مـن أجـل الإثارة المنظورية المتعارضة التي تزلزل توازن القـارئ بطريقـة فكاهيـة، مـاكرة، إذ يجري تقاذفه على الدوام بين أشكال الحياة ذات النكهة الريفية والأنس، والأحداث التي تتجاوز الواقع بصورة تشويهية، والأفكار الخاصة بالحركة الانسانية- المثالية. ولايجوز له قـط أن يخلد إلى الراحة على صعيد مألوف من أصعدة الحدث، وكذلك يتحول الواقعي الشـديد أو البذيء، من جراء سرعة الحدث والتلميحات المتلاحقة بسرعة، إلى زوبعة ذهنية. وأما الضحك العاصف الذي تثيره أمثال هذه المواضيع فيهـز كـل مفـاهيم النظـام المـألوف في تلك الأيام، وعندما يقرأ المرء نصاً قصيراً مثل كلمة الراهب جان البادئ في بداية الفصـل ٤٢ في الكتاب الأول، يجد فيه نادرتين مؤثرتين، أما الأولى فتتناول البركة التي تقـي مـن المدفعية الثقيلة، فالراهب جان لايقول مثلاً انه لايؤمن بهذه البركة فحسب، بل يغير على سبيل العبث، صعيد الملاحظة ويضع نفسه على صعيد الكنيسة التي تطالب بالإيمان شرطاً للمعونة الربانية، ويقول من هذا المنظور: لن تجديني البركـة فتيـلاً، لأنـي لا أعتقـد بهـا، وأما النادرة الثانية فتتناول مفعول ثوب الراهب، إذ يبدأ الراهب جان بتهديد مفـاده أنـه سيعلق ثوبه على من يثبت أنه جبان، وبالطبع فإن المرء يحسب أول الأمر أن هـذا عقوبـة وإذلال، إذ يتم بذلك ما يشبه التنكر لسجايا الرجل الحق، على أن الأمـر ليـس كذلـك، فهو يبدل طريقة النظـر في مثـل لمح البصـر، وإذا ثـوب الراهـب دواء للرجـال الفـاقدي الرجولة، وإذا هم يغدون رجالاً بمجرد ارتدائه، وهو يقصد بذلك أن الحرمان المفـروض، من جراء نذر الرهبانية وطريقة الحياة المنصوص عليها يصعد ضروب مقدرة الذكر بوجـه خاص، سواء في ذلك الجرأة أم القدرة الجنسية، وهـو يختتـم كلمتـه بنـادرة عـن الكلـب السلوقي المشلول بداء البيلة الآزوتية(*) للسيد دي مـورل، - والـذي يسـدل القـوم عليـه ثوب الراهب، فلا يفلت منه منذ تلك الساعة ثعلب، ولا أرنب، وقد نزا على كل إنـاث الكلاب في المنطقة، على الرغم من أنه كان ينتمي من قبل إلى "الباردين والعجـزة (male

(*): Azuturia : فرط البيلة، وغيرها من المواد الآزوتية في البول - قاموس المورد

Ficiatis) (وهذا لقب صادر بمرسوم) أو ليقرأ المرء التصوير المستفيض في نسجه، للأشياء التي يمكن أن تفيد في تطهير المؤخرة، التي يقدمها على أفضل الوجوه جارجنتوا الفتى في الفصل ١٣، فهناك قصائد وأقيسة وطب، وعلم حيوان، وعلم نبات، وهجاء عصرى، وعلم أزياء. وفي الختام يتم إيراد الافتتان الذي تفضي به الأحشاء إلى مجمل الجسد، عندما يقوم المرء بالإجراء المذكور مع فرخ وز فتيّ، مفعم بالحيوية، غض الريش، ضمن سياق سعادة الأبطال وأنصاف الآلهة في حقول الأليزية، وفي هذه المناسبة يقارن ديك الإوز الفطنة الثابتة عند ابنه مع فطنة الاسكندر الصغير في حكاية بلوتارك المشهورة التي تروي كيف كان الوحيد الذي عرف علة جموح حصانه-وهي الخوف من ظله، ولنتأمل مواضع لاعلى التعيين من الكتب اللاحقة، ففي الفصل ٣١ من الكتاب الثالث يقدم الطبيب روندبيليس، حين يسأله بانورج عن خططه للزواج، الوسائل التي تخفف حدة الدافع الجنسي المفرط في العنفوان: وأولها الاستمتاع المفرط بالخمر، وثانيها أدوية محددة، وثالثها العمل الجسدي المتواصل، ورابعها الدراسة الفكرية النشيطة وكل من هذه الوسائل الأربعة يجري شرحها بقدر هائل من الثقافة الطبية والانسانية في صفحات طوال، حيث تتساقط في هذا الصدد ألوان السرد، والشواهد، والطرائف كالرذاذ-، وخامسها، كما يستأنف روندبيليس، العملية الجنسية... فيقول بانورج: رويدك.. فهذا ما كنت أنتظره، هذه الوسيلة تلائمني، أما الوسائل الأخرى فليستعملها من يشاء استعمالها، ويقول الراهب جان الذي كان يستمع، لقد كان الراهب سكيلينو رئيس دير القديس فكتور في مرسيليا يسمى هذه الوسيلة إجماد الجسد... على أن مجمل المسألة مزاح جنوني، ولكن رابليه اترعه بخواطره المتبدلة أبداً، والتي تتعمد الهزّ العنيف من أجل الخلط بين مجالات الأسلوب ومجالات-المعرفة، ولايختلف الأمر عنه في الدفاع التشويهي عن القاضي بريدوا (الفصل ٣٩-٤٢ من الكتاب ذاته) الذي كان يحضر قضاياه بعناية، ويظل يؤجلها زمناً طويلاً، ثم يفصل فيها تبعاً لرمية النرد، والذي لبث مع ذلك أربعين عاماً يصدر الأحكام المنطوية على الحكمة والإنصاف، وفي هذا الحديث يختلط هذر الشيخوخة وحكمة الحياة الساخرة الماكرة، وتروى أجمل الطرائف، وتنسكب المصطلحات الفنية الحقوقية كلها على القارئ في شلالات تشويهية من الكلمات، وتساق من أجل كل ادعاء بدهي، أولا معقول، كتلة من الشواهد المضحكة من الحقوق

الرومانية ومن المفسرين، إنها ألعاب نارية، من الفكاهة والتجربة الحقوقية و الإنسانية، ونقد العصر، وتاريخ الأخلاق، وتربية على الضحك، وعلى التبدل المفاجئ في الموقف- وعلى خصب الطريق التأملية.

ولنختر آخر الأمر من الكتاب الرابع المشهد في السفينة، حيث يساوم بانورج التاجر داندينو على رأس من الغنم (الفصل ٦-٨)، وربما كان هذا في كل رابليه أقوى المشاهد التي تقدمها مسرحية بين إنسانين، فمالك قطعان الغنم، التاجر داندينو من سانتونج، إنسان صفراوى المزاج، ومزهو بنفسه، وهو مع ذلك ذو نكتة غنية بالخواطر قائمة على الأمثال، والمكر، وهي مما تكاد تختص به كل شخصيات رابليه. وقد عابث بانورج الأحمق بأشد الطرق خشونة لدى اللقاء الأول مباشرة، ولولا تدخل راعي السفينة وبانتاجرول لانتهى الأمر إلى عراك جدي، وبعد ذلك يقعدون، متصالحين على مايبدو، مع الآخرين إلى الخمر، حين يرجو منه بانورج أن يبيعه رأساً من غنمه، ويبدأ داندينو الآن بالإشادة ببضاعته في كثير من الصفحات ويقع في هذا الصدد في التفاخر الجارح أكثر من ذي قبل أيضاً، حيال بانورج الذي يعامله بمزيج من سوء الظن، والوقاحة، والإيناس، والازدراء، مثلما يعامل امرءاً أحمقَ أو غشاشاً ليس بأهل لمثل هذه البضاعة الملوكية على الاطلاق، وفي مقابل ذلك يظل بانورج الآن ساكناً ومهذباً، مقتصراً أبداً على تكرار الرجاء من أجل رأس من الغنم. وأخيراً يحدد له داندينو، بناء على الحاح الواقفين حوله، سعراً باهظاً، وحين يحذره بانورج من أن بعض الناس أخفقوا حين أرادوا أن يصبحوا أغنياء بسرعة مفرطة، يتلقى نوبة من الغضب والشتائم، ويقول بانورج: لابأس، ويدفع المال ويختار لنفسه رأسا جميلاً وكبيراً من الغنم، وبينما كان داندينو مايزال يتهكم عليه يقذف بالحيوان فجأة إلى البحر، ويقفز القطيع كله وراءه، وعبثاً يحاول داندينو اليائس أن يردّه، اذ يكتسحه كبش قوي، ويغرق في الموضع ذاته الذي فرّ فيه أوديسويس في غابر الأيام من كهف بوليفيم، ويلقى رعاته وأجراء مواشيه المصير ذاته، على أن بانورج يمنع بمجذاف طويل أولئك الذين يريدون أن يستنقذوا أنفسهم من الماء، من بلوغ السفينة، ويلقي أثناء ذلك خطبة جميلة على الآخذين في الغرق، حول سعادة الحياة الأبدية وتعاسة الحياة الأرضية، وهكذا تنتهي النادرة نهاية

كئيبة اذا ما أدخل المرء في حسبانه درجة الحاجة إلى الانتقام عند بانورج المرح دائماً، ولكنها تظل بلا ريب نادرة حشا فيها رابليه، كالعادة، قدراً كبيراً من المعرفة الملونة والتشويهية، وهذه المرة حول الغنم، صوفها، وجلدها وأمعائها، ولحمها، وأجزاء أخرى من كل نوع أيضاً، مزوّقة كالعادة باللاهوت والطب، والسحر الكيميائي الغريب، ومع ذلك لاتشكل هذه التركيبة الملونة، من الخواطر التي يوردها داندينو في إطرائه للغنم القضية الرئيسية هذه المرة، بل التصوير الذاتي الواسع لكيانه، ذلك التصوير الذي يضع الأساس لطريقة انهياره: فهو يدفن ويموت لأنه لايستطيع أن يتكيف ويعدل حالته، بل يمضي قدماً في غبائه وتعاظمه القائمَين على طريق وحيد، وهو محدود ومُتعامٍ عن العالم، مثل بِكْر وشولي، أو التلميذ ذو المعطف الفضفاض وهو لايصل إلى فكرة أن بانورج يمكن أن يكون أكثر ذكاء منه، وأنه قد يضحي ببعض المال لينتقم لنفسه، فضيق الأفق، والعجز عن التكيف، والكبرياء القائمة على أحادية النهج، التي تحجب عن النظر تعدد جوانب الوضع الواقعي، من الآثام عند رابليه، وهذه هي صورة الغباء الذي يتهكم عليه ويلاحقه.

وتكاد كل العناصر التي تتحد في أسلوب رابليه تكون معروفة من أواخر العصر الوسيط. فالنوادر الفظة، والنظرة المخلوقية (kreatürlich) إلى الجسد البشري، ونقص الحياء والتحفظ في المجال الجنسي، واختلاط هذه الواقعة بالمضامين التهكمية والتعليمية والثقافة المتكدسة بغير شكل، والمبهمة، أحياناً، واستعمال الرموز المجازية في الكتب المتأخرة: هذا كله وسواه، من الأمور الأخرى يوجد أيضاً في أواخر العصر الوسيط، وقد يتعرض المرء لإغراء الاعتقاد بأن الجديد يكمن هنا في مجرد التصعيد والتكديس غير المألوفين، ولكن هذا خليق أن يغفل الجوهري، فالطريقة التي تم بها تصعيد العناصر المذكورة ومزج بعضها ببعض فيما يشبه الزوبعة، تعطي خليطاً جديداً تماماً، والغاية التي يتابعها رابليه متعارضة، كما هو معلوم، مع فكرة العصر الوسيط، تعارضاً مباشراً، على أن هذا يضفي على العناصر المتفرقة معنى آخر أيضاً، وقد أحكم وضع أعمال أواخر العصر الوسيط في إطارها الطبقي، والجغرافي والكوني، والديني، والأخلاقي، وهي لاتقدم عن الأشياء إلاجانباً وحيداً لكل منها، وحيثما يترتب عليها أن تتناول جملة مركبة من الأشياء، والجوانب، فهي تسعى إلى شدها إلى الاطار المحكم للنظام الاجمالي،

ولكن طموح رابليه يصل إلى اللعب بالأشياء، وجملة الظواهر الممكنة وإغراء القارئ الذي تعود على طرق محددة في التأمل ببحر العالم الكبير، عن طريق دوامة الظواهر، حيث يستطيع المرء أن يعوم بصورة حرة، ومن فوق كل خطر أيضاً ويبدولي أن من السطحية الكاملة أن يعلق بعض النقاد أهمية حاسمة على انشقاق رابليه عن العقيدة المسيحية، ولاريب أنه ماعاد مؤمناً بالمعنى الكنسي، ولكنه بعيد جداً عن أن يرسخ نفسه كالمتنور في العصر اللاحق في صورٍ محددة من الإلحاد، ولايجوز للمرء أيضاً أن يستخلص من تهكمه على الموضوعات المسيحية نتائج بعيدة المدى إلى حد مفرط، لأن العصر الوسيط نفسه يقدم من هذه الوجهة أمثلة لاتتميز جوهرياً من نكاته التجديفية، والحق أن الثوريَّ في فكرته لايكمن في المناوئ للمسيحية، بل في خلخلة الرؤية والشعور، والتفكير الذي ينجم عنه عبث مستمر بالأشياء، اللذين يدعوان القارئ إلى الانغماس المباشر في العالم، وفي غنى ظواهره، وقد رسخ رابليه قدمه بالطبع في نقطة واحدة، وذلك في الحقيقة بطريقة مناقضة للمسيحية من حيث المبدأ، فبالقياس إليه يعد الإنسان الذي يتبع طبيعته، والحياة الطبيعية، ظاهرة خيِّرة، سواء بالنسبة للبشر أم للأشياء ولايحتاج المرء حتى إلى التدعيم الصريح لقناعته هذه الذي يقدمها من خلال تأسيس دير تيليم، لأن كل سطر من كتابه ينطق بها. ومما يتصل بذلك أن معالجته الجوهرية العامة للإنسان ماعادت، شأن الواقعية المتماشية معها في أواخر العصر الوسيط، تتخذ من بؤس الجسد وفنائه ومن بؤس الحياة الارضية وفنائها، على الإطلاق، نبرة أساسية لها، فقد اكتسبت الواقعية الجوهرية العامة مع رابليه معنى جدياً تماماً يتعارض مع المعنى الخاص بالعصر الوسيط تعارضاً صارخا، وهو المعنى الخاص بالانتصار الحيوي- الدينامي للجسدية ولوظائفها، وما عاد هناك وجود، عند رابليه، للخطيئة الموروثة ولا ليوم الحساب، وعلى هذا ما عاد هناك وجود أيضاً للخوف الميتافيزيقي من الموت، فالانسان يبتهج بحياته القائمة على التنفس، وبوظائف جسده وقواه الفكرية من حيث هو جزء من الطبيعة، وهو يتعرض، شأن سائر المخلوقات في الطبيعة، للانحلال الطبيعي، وبهذه الحياة القائمة على التنفس عند الإنسان، وفي الطبيعة يتعلق هوى رابليه، وظمأه إلى المعرفة، وطاقة المحاكاة اللغوية عنده، ومن خلالها يتحول إلى شاعر، لأن هذه هي هويته، بل هو شاعر غنائي، وان لم يكن رقيق العواطف، وإلى الحياة الارضية المنتصرة تتجه محاكاة الواقعية،

وهذا أمر مناوئ للمسيحية على وجه الاطلاق، وهو يعد أيضاً متعارضاً مع الفكـرة الـتي ترشح من خلال الواقعية الجوهرية العامـة في أواخـر العصـر الوسـيط، تعارضـاً يبلـغ مـن شدته أن تَحَوُّلَه عن العصر الوسيط يتجلى، بأشد صوره تأثيراً، في ملامح أسلوبه المتسمة بسمة العصر الوسيط بالذات، لقد غيرت هذه مقصدها ووظيفتها تغييراً كاملاً.

على أن إنصهار الإنسان في الطبيعة وتوحده معها وإنتصار الحيواني-الجوهري العام يتيح أيضاً أن نلاحظ بدقة أكبر إلى أي مدى تعد كلمـة "الفرديـة" ملتبسـة، ومـن أجـل ذلك قابلة لإساءة الفهم، إذ تستعمل في كثير جداً من الأحيـان، وعلـى نحـو لايخلـو مـن المبرر بـلا ريـب، مرتبطـة بعصـر النهضـة، ولاريـب أن الإنسـان أكـثر انفتاحـاً في كـل امكانات رابليه، وأكثر حرية مع كل جوانب النظرة التمثيلية إلى العالم، من ذي قبـل، في أفكاره، وفي إيلاء الأهمية لغرائزه ورغائبه. أفيكون من أجل ذلك فردياً على نحو أقـوى؟ هذا أمر ليس من اليسير الفصل فيـه. إنـه يخّفـف علـى الأقـل مـن تعلّقـه الشـديد بكيانـه الخصوصي، فهو أكثر تقلباً، وأقرب ميلاً إلى أن يَنْسَرِب في جلد آخر، كمـا أن الملامـح المشتركة، الأعم من الفردية، ولاسيما الحيوانية، والغريزية، يجري ابرازها بقوة بالغة، لقـد ابدع رابليه بعنفوان بالغ نماذج جلية ساطعة، وصريحة، غير أنه لايميل دائماً إلى التمسـك بها بصراحة، إذ تبدأ في التلون بسهولة، ويطل من داخلها، بغتة، شـخصية أخـرى، تبعـاً للوضع والمزاج، فما أشد ما يتغير بانتاجرول وبانورج خـلال الكتـاب كمـا أنـه لايحفـل كثيراً بوحـدة الشـخصية حتـى في اللحظـة الواحـدة، حـين يخلـط بـين المكـر المقبـول، والظرف، والنزعة الانسانية، والقسوة الخالية من الشفقة، والتي ماتفتأ تشف عـن ذاتهـا. بل إن المرء عندمـا يقـارن العـالم السـفلي المشـوه، الـذي يـورده في الفصـل الثلاثـين مـن الكتاب الثاني، الذي يجري فيه قلب الوضع الأرضي للشـخصيات ودورهـا، رأسـاً علـى عقب مع العالم الآخر عند دانتي، عند ذلك يرى المـرء كيـف يسـلك رابليـه مـع الفرديـة البشرية سلوك المختصر، فهو يجـد متعـة في قلبهـا، وقـد أدت الوحـدة المسـيحية الخاصـة بصورة العالم، والمحافظة الرمزية على الطبيعيـة الأرضيـة، في الحكـم الربـاني إلى ثبـات في الجانب الشخصي بالغ القوة لايتطرق اليه الفساد وذلك مايمكن إثباتـه بـأقوى الأشـكال

عند دانتي، وعند من عداه أيضاً، وقد واجه هذا الثبات أول الأمر الخطر حين مـا عـادت الوحدة المسيحية والخلود يهيمنان على صورة الانسان.

ويعد الوصف المذكور للعالم السفلي مستوحى على النحـو ذاتـه، مـن حـوار للوقيـان (ص٢٦٤ Menippus seu Necyomantia) ولكن رابليه دفع بالمسرحية إلى مدى أبعـد كثيراً وأكثر تلويناً إلى حدٍ بعيد أيضاً، في تجاوز بعيد لحدود الذوق المعتدل، وتتجلى علاقتـه ذات النزعة الإنسـانية، بـالأب القديـم في معرفتـه الهامـة بالكتـاب الذيـن يزودونـه بالموضوعـات والشـواهد، والنـوادر، والأمثلـة، والمقارنـات وفي تفكـيره في المسـائل السياسـية والفلسـفية والتربوية، وهو التفكير الذي كان يخضع شـأن سـائر ذوي النزعـة الإنسـانية، لتأثـير أفكـار العصـر القديـم، وبوجـه خـاص في نظرتـه إلى الانسـان المتحـررة مـن التصـورات الشـاملة المسيحية والطبقية، في العصر الوسيط. ولاريب أنه لاينسجم من أجل ذلك كل الإنسـجام ضمن إطار التصورات القديمة. فالعصر القديم يعني بالقياس إليه التحرر وتوسيع الأفق، غـير أنه لايعني بحال من الأحوال تحديداً جديداً أو ارتباطاً، وما من شيء أبعـد عنـه مـن الفصـل القديم بين أنواع الأساليب، وهو الفصل الذي أدى، في ايطاليا حتى في عصره، وبُعيد ذلك أيضـاً في فرنسـا، إلى الصفائيـة(Purismus) وإلى "الكلاسـيكية" ولا- وجـود عنـده لمقيـاس جمالي، فكلٍ شيء يتوافق مع كل شيء، ويتداخـل الواقعـي اليومـي في بنيـان أشـد أشـكال الخيالية بعداً عـن إمكانيـة التصديـق، وتمتلـئ أشـد النـوادر فظاظـة بالثقافـة، وينبثـق التنويـر الاخلاقي- الفلسفي- من الكلمات والأقاصيص البذيئة وهذا كله أقرب إلى حدٍ بعيد، إلى أواخر العصر الوسيط، منه إلى العصر القديم وعلى الأقل فإن الإدلاء الضاحك بالحقيقة، لم يعرف مثل هذا الاتساع في الانزياح على كلا الجانبين في العصر القديم، ومـن أجـل ذلـك كان هناك حاجة إلى الخلط الأسلوبي في أواخر العصر القديم، ولكن أسلوب رابليـه لايعـد مع ذلك مجرد عصر وسيط تمَّ تصعيده إلى حد هائل، وعندما يخلط، مثل واعظ مـن أواخـر العصر الوسيط ثقافة متكدسة لاصورة لها، بالسمة الشعبية الخشنة، عند ذلك لايعود للثقافة وظيفة مساندة نظرية مذهبية أو أخلاقية عن طريق السلطة، بل تفيـد في التمثيـل التشـويهي الذي يدع كل ما تقدم علـى حـدة يظهـر في صـورة لامعقولـة ومتناقضـة أو يجعـل درجـة الجدية التي قصدت بها، موضع التسـاؤل، وكذلـك تتميـز سمتهـا الشـعبية مـن سمـة العصـر الوسيط، ولاريب في أن رابليه شعبي، إذ أن في وسع المرء أن يتيح في كل وقـت، لجمهـور غير مثقف، مادام يفهم لغته، متعة كبيرة بقصصه، ولكن المخاطبين الحقيقيـين بأعمالـه هـم أتباع نخبة فكرته، وليس الشعب. فقد كـان الوعـاظ يتوجهـون إلى هـذا في حديـث مفعـم

بالحيوية، وكانت المواعظ مخصصة للتلاوة المباشرة، وكانت أعمال رابليه في مقابل ذلك مخصصة للطبع أي للمطالعة. وهذا مازال يعني في القرن السادس عشر، أقلية ضئيلة جداً، وحتى ضمن هذه الأقلية لم تكن الطبقة هي الطبقة ذاتها التي كانت الكتب الشعبية مخصصة لها.

وقد أفصح رابليه بنفسه عن رأيه في المستوى الأسلوبي لعمله، وساق في هذا الصدد أنموذجاً قديماً، ليس من العصر الوسيط، وهو سقراط، ويعد النص واحداً من أجمل النصوص في عمله وأكثرها نضجاً، وهو الخطبة التمهيدية لجارجنتوا، أي في الكتاب الأول، الذي لم يكتب وينشر، كما ذكر في البداية، إلاّ بعد الثاني Beuveurs trés illustres, et Vous verolez Tres précieux (أيها السكارى الشرفاء، وأنت أيها العزيز الغالي "فيروليز") لأن كتبي مقدمة اليك، لا إلى الآخرين- هكذا يبدأ هذا النص المشهور الذي يمكن مقارنته بافتتاحية موسيقية في غناه بالأصوات المتعددة، وفي شفافيته عن الموضوعات الرئيسية، وقلما خاطب كاتب قرّاءه بهذه الطريقة، على أن الخطاب يغدو أكثر هولاً بالظهور المفاجئ للموضوع الذي كان المرء أبعد مايكون عن توقعه بعد مثل هذا الاستهلال: ألسيبياديس، أو حوار أفلاطون تحت عنوان (المأدبة) الجارية على نهج سلف سقراط، أمير الفلاسفة بغير جدال.

وقد كانت مأدبة أفلاطون بالقياس إلى المتصوفة السالكين نهج أفلاطون في عصر النهضة والمتحررين الروحانيين في إيطاليا، وألمانيا، وفرنسا، شيئاً مثل كتاب مقدس، وهو يفكر في الحديث عن شيء منها للصفوة من أهل الشراب، وكرام الموبوئين بداء فينوس كما يترجم ذلك ريجيس ترجمة مضحكة، وهو يقدم الإيقاع على الفور، مع الجملة الأولى وهو إيقاع الخلط بين المحالات بأشد الطرق هولاً وجموحاً، ثم يلي ذلك اعادة صياغة تشويهية لذلك الموضع الذي يقارن فيه ألسيبياديس سقراط بتماثيل شبح الغابة التي يوجد في داخلها أعمدة من التماثيل المنحوتة للآلهة: إذ أنه دميم مثل هذه من حيث الظاهر، ومضحك، وتافه، ومسكين، ومفتقر إلىالبراعة، وشخصية شائهة، ومجرد مهرج شعبي (وقد استفاض رابليه على نحو واسع في هذا القسم من المقارنة التي لايشير إليها ألسيبياديس عند أفلاطون إلا بإيجاز)، ولكن أروع الكنوز توجد في داخله النظرة الانسانية العليا، والفضيلة التي تستحق الإعجاب والجرأة التي لاتقهر، والقناعة التي لامثيل لها، والرضى الدائم، والصلابة الكاملة، والازدراء الذي لايصدق لكل ما يسهر الناس من أجله كثيراً، ويركضون ويجتهدون، ويكافحون، ويرحلون. ويستأنف رابليه قائلاً: وماذا أقصد بهذه

المقدمة؟ ألا يخيل إليكم بعد أن تقرأوا كل العناوين المضحكة التي كتبتها (ويلي ذلك موكب استعراضي من عناوين الكتب التشويهية)، انه لايوجد فيها إلا حماقة مسلية، ومجرد وسيلة للضحك والتهكم، فما يكون لكم أن تحكموا بهذه السهولة. وبناء على مجرد الانطباع الظاهري، فالتوب لايصنع الراهب، وعليكم أن تفتحوا الكتاب، وتقدروا ما يبسط فيه، بعناية، وسوف ترون أن المضمون يتسم بقيمة مختلفة كل الاختلاف عما كانت العلبة تعد به، وأن الموضوعات المطروقة ليست على الاطلاق جنونية كما يحمل العنوان على التكهن بذلك، وحتى إذا كنتم ماتزالون تجدون في المعنى الحر في للمضمون مادة كافية للضحك من الطراز الذي يتماشى مع العنوان فلا يجوز لكم مع ذلك أن تكتفوا به: بل يجب عليكم أن تؤوِّلوه تأويلاً أعمق، وهل رأيتم قط كلباً يعثر على عظم ذي مشاش؟ إذاً فقد استطعتم أن تلاحظوا كيف يحيط به ببصره إحاطة المتأمل المتبصر، وكيف يقبض عليه بحرارة عاطفية، وكيف يتصرف حياله تصرف الحاذر، وكيف يحطمه بحرارة عاطفية، وكيف يمتصه بعناية، فلماذا يفعل هذا كله، وماذا يؤمل من هذا القدر من العناء؟ بمجرد قدر يسير من المخ، ولكن هذا القليل هو بالطبع أكثر الأغذية لذة، وكمالاً، وإنما ينبغي أن يكون لكم، أسوة به، أنف مرهف الحس، لتقتفوا أثر هذه الكتب الجميلة ولتتحسسوا بأنوفكم مضمونها وتقدروه، ثم يجب عليكم بعدها أن تحطموا العظم بالقراءة القائمة على العناية، والتأمل المتكرر، وأن تستخرجوا المخ المحتوي على الجوهر وترتشفوه وهو ذلك الذي أعنيه برموز الفيثاغورثية- مع الأمل الوطيد في أن تكسبوا بمثل هذه المطالعة الذكاء والجرأة لأنكم ستجدون فيها ذوقاً أجمل إلى حد بعيد، ونظرية كامنة سوف تكشف لكم عن أسرار عميقة وخفايا تبعث الرعدة، تمسّ ديانتنا مثلما تمسّ سياستنا ونظامنا الإقتصادي.

وفي الجمل الختامية من الخطة التمهيدية المقدمة (Prologue) ينحو(Rabelais)، بالطبع، من جديد، بكل التفسير ذي المغزى العميق، منحى هزلياً، ولكن لايمكن بلا ريب أن يكون هنالك شك في أنه أراد بمثال سقراط وبمقارنة قرائه بالكلب الذي يفتح العظم بتحطيمه، وبالإشارة إلى مؤلفاته على أنها ص٢٦٧ (livres de haulte gresse) أن يفصح عن مقصده بشيء يعتلج في صدره، أما تشبيه سقراط بأشباح الغابة، وهو التشبيه الذي يذكره إكسينوفون أيضاً، فيبدو أنه أحدث في عصر النهضة تأثيراً هاماً (إذ يورده إراسموس في قِطع الأداجيا وربما كان هذا مصدر رابليه المباشر)، فهو ينقل تصوراً عن شخصية سقراط وأسلوبه يبدو أن الخلط بين المجالات الموروث عن العصر الوسيط كان يبرره عن طريق

سلطان أعظم الشخصيات تأثيراً بين الفلاسفة الإغريق وكذلك يُنادى عند مونتايي أيضاً بسقراط، بالمعنى ذاته، شاهداً رئيسياً، في الكتاب الثالث، في مستهل المقالة الثانية عشرة، ويعد وضع الإيقاع في هذا الموضع مختلفاً كل الاختلاف عنه لدى رابليه، ولكنه ينتهي إلى الشيء ذاته، إلى الخلط الأسلوبي:

> Socrates faict mouvoir son ame,
>
> d,um mouvement naturel et commun. Ainci
>
> dict un paisan, ainsi dicte une femme.
>
> In, jamais en la bouche que cochers,
>
> menuisiers, savetiers et mascons. ce sont
>
> in duuctions et sianilitudes tirees des plus
>
> unlgaires et cogneuse actions des hommes:
>
> chacun l,entenud. sous une si vile forme
>
> nous n,eussion jamais chaisi la nablesse
>
> et splendeur de ses conceptions admirables...

ان سقراط يتحرك بأسلوب طبيعي وعادي، فالفلاح يتكلم هكذا والمرأة كذلك، لاتجد في الفم سوى النجار والاسكافي والمعماري، القرش والكعك. إنها استقراءات وتشبيهات مأخوذة من واقع أعمال الانسان السهلة والوقحة والمألوفة، ولا يتجاسر أحدنا أن يعبر عن أفكاره بمثل هذا الأسلوب.

أما إلى أي مدى كان مونتايني أو حتى رابليه، على صواب في الاستناد إلى سقراط عندما أعربا عن ميلهما إلى أسلوب فعال وشعبي، فذلك أمر يمكن أن يصرف النظر عنه هنا، وحسبنا أنهما كانا يتصوران، من خلال الأسلوب "السقراطي"، شيئاً طليقاً، وغير متكلف، وقريباً من الحياة اليومية، بل كان رابليه يتصور شيئاً يقارب السخرية والتهريج (مضحك بقامته، أنفه حاد، ونظره نظرُ الثور، ووجهه وجه مجنون.. يضحك دوماً..) الذي تكمن فيه الحكمة الربانية، مثلما تكمن فيه الفضيلة الكاملة، وهو أسلوب حياة كما أنه أسلوب أدبي، وهو التعبير عن الانسان، كما هو عند سقراط(وعند مونتانيي، أيضاً)، وقد كان هذا الخلط، بحكم كونه وضعاً أسلوبياً، ملائماً لرابليه ملاءمة ممتازة لسبب

عملي، اذ كان يتيح له أن يورد ما يصدم قوى العصر الرجعية تحت ضوء غامض بين المزاح والجد، مما كان يسهل له في حالة الضرورة ان يتهرب من المسؤولية الكاملة، وهو يتلاءم بعد ذلك بأكمل الطرق، مع طبعه الذي كانت تنبثق عنه ظاهرة كاملة الخصوصية، على الرغم من كل تقليد شعوريّ أو لاشعوري. وكان قبل كل شيء يخدم غرضه بدقة: ألا وهو السخرية المثمرة التي تبعث الفوضى في الجوانب والنسب المألوفة، والتي تدع الواقعي يظهر فيما فوق الواقعي، والحكيم يظهر في الجنوني، والتذمر يظهر في بهجة الحياة ذات النكهة والرفاهية وتجعل امكانية الحرية تضيء ضمن عبث الإمكانيات، ولست أعد من السعادة أن يلتمس المرء في المعنى الخفي، أي في مشاش العظم، شيئاً محدداً، يمكن كتابته معدلاً بإحكام، فهذا الذي يستكن في الكتاب، ولكنه ينبيء عن نفسه بألف طريقة، إنما هو موقف فكري يسميه هو ذاته البانتاجروليّة، وهي إحاطة بالحياة تشمل الذهني والحسي مرة واحدة، ولاتدع إمكانية مما يتاح لها، تفلت منها ولايستحسن وصفها أكثر من ذلك وإلا اضطر المرء إلى الدخول في سباق معها، وهو ذاته يصفها على نحو مستمر، وهو يعرفها أفضل مما نعرفها، على أني أود أن أضيف بعد شيئاً واحداً فحسب، وهو أن السكر باللعب المتعدد الجوانب لم يتعرض عنده قط للانحطاط إلى الجنوني العديم الصورة والمعادي بذلك للحياة، ومهما يكن من جموح عاصفته أحياناً في الكتاب فهو يمسك بها في يديه إمساكاً محكماً في كل سطر، بل في كل كلمة.

على أن غنى أسلوبه ليس بالغنى غير المحدود، فقد تم استبعاد عمق الشعور أو التراجيدية العظيمة من جراء مجرد الإطار التشويهي، وليس من الجائز أنهما كانا في متناول يديه، ولذلك فقد يشك المرء هل وجد مكاناً في بحثنا بحق، مادمنا نتابع اتحاد الحياة اليومية مع الجدية المأساوية، أما السمة اليومية فلن يكون في وسع المرء أن ينكرها عليه بلاريب، اذ انه يدعها تظهر على نحو مستمر، متوسدة في عالمه فوق الواقعي، وقد غدا شاعراً من خلالها، أما انه كان، بالإضافة إلى أشياء كثيرةٍ أخرى، شاعراً غنائياً، شاعراً متعدد الأصوات للأوضاع الواقعية، فهذا مالوحظ في كثير من الأحيان، واستشهد عليه بكثير من المواضع، ومنها الجملة الرائعة من الكتاب الأول في نهاية الفصل الرابع، التي تصف الرقص على المرج، ولا نريد أن نُقَصِّر في تقديم مثال على الأقل هنا من تعددية أصواته اليومية – الغنائية وهو قصيدة الخروف التي يدسها في اللحظة القصيرة بين مشهد المساومة والإلقاء

المفاجئ في البحر بينما يتهكم داندينو على بانورج تهكماً مستفيضاً، فكاهياً غبيـاً، لاحيـاء فيه، ومنطوياً على الغفلة (نهاية IV، ٧):

> Panurge, ayant payé le marchant, choisit de tout le troupeau un beau et grand mouton, et l'emportoit cryant et bellant, oyans tous les aultres et ensemblement bellans et regardans quelle part on menoit leur compaignon.

وبعد أن دفع بانورج المال إلى التاجر اختـار مـن القطيـع كلـه خروفـاً جميـلاً وكبيراً، وخرج به يحمله وهو يصيح ويثغو حتى سمعه الآخرون جميعاً وهو يثغـو، وجعلـوا ينظـرون كذلك إلى أين يحمل القوم رفيقهم، وهم يثغون.

وتعد الجملة القصيرة المتضمنة كثيراً مـن أسمـاء الفـاعل، صـورة وقصيـدة، وبموجـب ذلك يجرى تبديل الإيقاع والموضوع:

> Ce pendant le marchant disoit à ses moutonniers : « O qu'il a bien sceu choisir, le challant! Il se y entend, le paillard! Vrayement, le bon vrayement, je le reservoys pour le seigneur de Cancale, comme bien congnoissant son naturel. Car, de sa nature, il est tout joyeulx et esbaudy quand il tient une espaule de mouton en main bien seante et advenente, comme une raquette gauschiere, et, avecques un cousteau bien tranchant, Dieu sçait comment il s'en escrime! »

وفي أثناء ذلك كان التاجر يقول لرعاته:

ما أشد مكر الزبون فيما اختار، ابن العاهرة.

وهذا التصوير لطبيعة السيد دى كانكال يقدم صـورةً مختلفـةً تمامـاً، ولكنهـا ليسـت بأقل تأثيراً، وهي حسية ومضحكة إلى أقصى الحدود، وهي في الوقـت ذاتـه متلاحمـة علـى نحو ممتاز، لأن الوصف المستفيض لامرئ مجهول بالقيـاس إلى كـل الحـاضرين ولعلاقتـه بـه يجلو جلاء حسناً في هذا الصدد غطرسة داندينو المضحكة (vrayeetent, le bon vrayement) ثـم يلقـي بـالخروف المُشـترى في البحـر، وعلـى الفـور يـبرز مـن جديـد الموضـوع الغنـائي (criantet bellant) صائحاً، ثاغياً (بداية الفصل ٨):

> Soubdain, je ne sçay comment, le cas feut subit, je ne eus loisir le consyderer, Panurge, sans aultre chose dire, jette en pleine mer son mouton criant et bellant. Tous les aultres moutons, crians et bellans en pareille intonation, commencerent soy jecter et saulter en mer après, à la file. La foulle estoit à qui premier y saulteroit après leur compaignon. Possible n'estoit les en garder,

وفجأة، وعلى نحو لا أدريه، سارت المسألة على نحو محكم، ولم يكن في وسعي أن انتبه بهذه السرعة، وإذا بانورج يقذف، بدون أن ينطق بكلمة، بخروفه الصائح، الثاغي، في البحر البعيد، على نحو مباغت واذا الخراف الأخرى وراءه، كلها معا، صائحة، ثاغية، (على وتيرة واحدة) تتبعه على خط مستقيم إلى البحر، وكان تدافعٌ مع المراهنة على أيّ منهم سيكون أول من يقفز وراء رفيقه، ولم يكن من الممكن صدهم.

والآن يحدث تحوّل مفاجئ نحو الثقافي المشوّه (groxtesk):

'comme vous scavez estre du mouton le naturel, tous jours suyvre le premier, quelque part qu'il aille. Aussi le dict Aristoteles, lib. IX, de Histo animal., estre le plus sot et inepte animant du monde.

وكما تعلمون فإن جنس الضأن الذي يظل أبداً يعدو لاحقاً بطرائده حيثما ذهب وكذلك يسميه أرسطو، في الكتاب التاسع من (تاريخ الحيوان) أكثر الحيوانات غباء وبلادة في العالم (عن جو تلوب ريجيس). كل هذا القدر عن جانب الحياة اليومية، غير أن الجدّ يكمن في متعة المكتشف الحُبلى بكل الامكانات والمتجاسرة على كل تجربة واقعية، وفوق الواقعية، والتي كانت خاصة بعصره، عصر النصف الأول من قرن النهضة، والتي لم يقلبها أحد إلى الجانب الحسي على هذا النحو مثلما فعل هو بلغته، ومن أجل ذلك يستطيع المرء أن يسمي خلطه الأسلوبي، والتهريجي (Bouffonnerie) السقراطي أسلوباً رفيعاً بلا ريب، وقد وجد هو نفسه للأسلوب الرفيع الخاص بكتبه كلمة ساحرة، تعد هي ذاتها أثراً أنموذجياً من هذا الأسلوب، وهي مأخوذة من تربية الحيوانات للتسمين، وقد سبق أن أوردناها آنفاً. (ces beaulxlivres de haulte gresse).

١٢ - الشرط الانساني

L'humaine condition

Les autres forment l'homme : je le recite; et en représente un particulier bien mal formé, et lequel si j'avoy à façonner de nouveau, je ferois vrayment bien autre qu'il n'est. Meshuy,[1] c'est fait. Or, les traits de ma peinture ne fourvoyent point, quoiqu'ils se changent et diversifient. Le monde n'est qu'une branloire perenne. Toutes choses y branlent sans cesse : la terre, les rochers du Caucase, les pyramides d'Aegypte, et du branle public et du leur. La constance mesme n'est autre chose qu'un branle plus languissant. Je ne puis asseurer mon object; il va trouble et chancelant, d'une yvresse naturelle. Je le prens en ce poinct, comme il est, en l'instant que je m'amuse à luy : je ne peinds pas l'estre, je peinds le passage; non un passage d'aage en autre, ou, comme dict le peuple, de sept en sept ans, mais de jour en jour, de minute en minute. Il faut accomoder mon histoire à l'heure; je pourray tantost changer, non de fortune seulement, mais aussi d'intention. C'est un contrerolle de divers et muables accidens, et d'imaginations irresolues, et, quand il y eschet, contraires; soit que je soys autre moy-mesmes, soit que je saisisse les subjects par autres circonstances et considérations. Tant y a que je me contredis bien à l'adventure, mais la verité, comme disoit Demades, je ne la contredis point. Si mon ame pouvoit prendre pied, je ne m'essaierois pas, je me resoudrois; elle est tousjours en apprentissage et en espreuve.

Je propose une vie basse et sans lustre : c'est tout un; on attache aussi bien toute la philosophie morale à une vie populaire et privée, que à une vie de plus riche estoffe : chaque homme porte la forme entière de l'humaine condition. Les autheurs se communiquent au peuple par quelque marque particulière et estrangiere; moy le premier par mon estre universel, comme Michel de Montaigne, non comme grammairien, ou poete, ou jurisconsulte. Si le monde se plaint de quoy je parle trop de moy, je me plains de quoy il ne pense seulement pas à soy. Mais est-ce raison que, si particulier en usage, je pretende me rendre public en cognoissance? est-il aussi raison que je produise au monde, où la façon et l'art ont tant de credit et de commandement, des effets de nature et crus et simples, et d'une nature encore bien foiblette? est-ce pas faire une muraille sans pierre, ou chose semblable, que de bastir des livres sans science et sans art? Les fantasies de la musique sont conduictes par art, les miennes par sort. Au moins j'ay cecy selon la discipline, que jamais homme ne traicta subject qu'il entendist ne congneust mieux que je fay celuy que j'ay entrepris, et qu'en celuy-là je suis le plus sçavant homme qui vive; secondement, que jamais aucun ne penetra en sa matiere plus avant, ni en esplucha plus particulierement les membres et suites, et n'arriva plus exactement et plus plainement à la fin qu'il s'estoit proposé à sa besoingne. Pour la parfaire, je n'ay besoing d'y apporter que la fidelité : celle-là y est, la plus sincere et pure qui se trouve. Je dis vrai, non pas du tout mon saoul, mais autant que je l'ose dire; et l'ose un peu plus en vieillissant; car il semble que la coustume concede à cet aage plus de liberté de bavasser et d'indiscretion à parler de soy. Il ne peut advenir icy, ce que je veoy advenir souvent, que l'artizan et sa besoigne se contrarient [...] Un personnage sçavant n'est pas sçavant partout; mais le suffisant est partout suffisant, et à ignorer mesme; icy, nous allons conformément, et tout d'un train, mon livre et moy. Ailleurs, on peut recommander et accuser l'ouvrage, à part de l'ouvrier; icy, non; qui touche l'un, touche l'autre.

الآخرون يصوغون الإنسان، وأنا أتحدث عنه، وأصور واحداً كان سيء الصياغة حقاً، ولو كان عليّ أن أشكّله من جديد، لصنعته، يعلم الله، على غير ما هو عليه. على أن هذا أمرٌ فات أوانه الآن، ولكن ملامح صورتي صادقة على الرغم من أنها تتغير وتتحوَّر، فالعالم تَذَبْذُبٌ دائم، وكل الأشياء فيه تتذبذب دونما توقف، الأرض، وصخور القوقاز، وأهرام مصر، سواء من جراء حركة ذبذبة عامة أم عن طريق حركة خاصة بكل شيء من ذلك. والثبات نفسه ليس إلا تذبذباً أكثر بطأً وأنا لا أستطيع أن أثبت موضوعي، فهو يتحرك في اختلاط وتذبذب، في تَمَّل طبيعي، وأنا أمسك به في أي موضع كان، على نحو ما هو عليه بالضبط، في اللحظة التي أشتغل فيها به، وأنا لا أصور الوجود بل أصور التحول، لا التحول من عمر إلى آخر، أو كما تقول العامة من سبع أعوام إلى سبع، بل من يوم إلى يوم، ومن دقيقة إلى دقيقة، ويجب عليّ أن أكيف قصتي مع كل ساعة على حِدة، وربما تغيرتُ في أجل جدّ قريب، لا في مصيري فحسب بل في تفكيرى، إنها رواية لأحداث متباينة الأنواع وقابلة للتغير، وخواطر غير محددة بل تحفل بالتناقض في بعض الأحيان سواء لأني لست أنا ذاتي دائماً، أم لأنني أتناول الأشياء بطريقة ملاحظة مختلفة، ومن وجهة نظر مختلفة، إلى هنا والمسألة لا جدال فيها:

فقد أناقض نفسي ذاتها في بعض الأحيان، ولكني لا أناقض الحقيقة أبداً كما قال ديماديس، ولو أن نفسي أمكنها أن ترسّخ قدمها لما لجأت إلى تجارب مع نفسي ذاتها، بل تحدثت عن النتائج، ولكنها ما زالت أبداً قيد التعلُّم، وعلى محك التجربة. وأنا أصف حياة متواضعة لا أبهة فيها، وهذا لا يضير في شيء. ففي وسع المرء أن يستخلص كل فلسفة الأخلاق من حياة عادية وخاصة، مثلما يستخلصها من حياة ذات مادة أكثر غنى، وكل إنسان يحمل في ذاته الجوهر الكامل للحياة الإنسانية، وإنما يفضي الكُتّاب بما في نفوسهم إلى الجمهور، بمقدرة خاصة، مكتسبة، وأنا أفعل هذا بحكم كوني الأول بين سائر بني جنسي، أي بحكم كوني ميشيل دى مونتانيي، لاالنحوي، ولا الأديب، ولاالحقوقي، ولئن كان العالم يشكو من أنني أُكثِر من الحديث عن نفسي، فانني أشكو من أن العالم لا يفكر حتى في نفسه، ولكن هل يوجد ما يبرر أن تحرؤ شخصية جد محدودة، من الوجهة العملية، على أن تقدم نفسها إلى الملأ موضوعاً نظرياً؟ ثم هل يوجد

ما يبرر أن أطرح على عالم يتبوأ فيه الشكل والفن كل هذه المكانة، ويتمتعان بكل هـذه المقدرة، أحداثاً خامة وبسيطة تماماً من حياتي الطبيعية، حيث ما زالـت حيـاتي الطبيعية هزيلة فوق ذلك حقا" ؟ أو لايعد من قبيل بناء جدران بدون أحجار أن يفعل المرء شـيئا مشابها لذلك، أي عندما يخرج المرء كتبا بدون بصـيرة فنيـة ؟ أمـا أخيلـة الموسـيقا فيتـم توجيهها عن طريق قواعد الفن، وأما أخيلتي فعن طريق المصادفة، وعلى كل حال فهنـاك بعض النقاط التي استوفي فيها المقتضيات العلمية، مامن أحد فهم بعدُ أبداً موضوعا فهمـاً أفضل، وعرفه أكثر مما فهمت هذا الموضوع الذي قمت بمعالجتـه، فأنـا فيـه أكـثر البشـر الأحياء اطلاعا، ومن الناحية الثانية فإنه لم يتعمق إنسان في مادته تعمقـاً أكـثر، ولانسّـق أجزاءه وعلاقاته على نحو أوضح، ولاوصل بدقة واكتمال أكثر، إلى الهدف الذي وضعـه لنفسه، و لم أبذل من أجل بلوغ ذلك شيئا سوى الإخلاص، وهذا الإخلاص متوفر وهـو أكثر مايمكن أن يوجد، استقامة ونقاء، واني لأقول الحقيقة، لابكل الصراحة التي أرغـب فيها، ولكن على قدر ما يجوز لي أن أجرؤ عليه، وأنـي لأزداد جـرأة كلمـا تقدمـت بـي السن، لأن التقاليد تبيح، كما يبدو، للسن المتقدمة قدراً أكبر مـن حريـة الـثرثرة، وقـدراً أقل من التحفظ في حديث المرء عـن نفسـه، وهنـا لايمكـن أن يحـدث شـيء طالمـا رأيتـه يحدث: وهو ألاّ يتطابق المؤلف مع الكتاب ....

وليس الفرد المثقف مثقفا في كل المواد، ولكـن الإنسـان الـذي يُوَفّـي الحيـاة حقهـا، يكفي لكل شيء حتى للجهل، وهنا نتوافق معا، في الإيقاع ذاته تماما أنا وكتـابي، ففـي أي مكان آخر قد ينتقد المرء الكتاب أو يستحسنه بصورة مستقلة تماما عمن وضعه، أمـا هنا فلا يصّح هذا، فمن يتحدثْ عن الواحد يتحدثْ عن الآخر.

هذه بداية الفصـل الثـاني مـن الكتـاب الثـالث لمقـالات مونتـانيي، وفي طبعـة فيلـي (Villey، باريس، ألكان، ١٩٣٠) التي سوف نبين أعداد صفحاتها في المستقبل أيضا مع الشـواهد، توجـد هـذه في المجلـد الثـالث، ص ٣٩، وهـي إحـدى المواضـع الكثـيرة الـتي يتحدث فيها مونتانيي عن موضوع المقالات، وعن رغبته في تصوير ذاته وفي البداية يـبرز المتذبذب، وغير الثابت، والمتبدِّل في موضوعه، وبعد ذلك يصف الطريقة الـتي يسـتعملها في معالجـة موضـوع متذبـذب كهـذا، وفي الختـام ينـاقش المسـألة بـالنظر إلى جـدوى

مشروعه، أما تنسيق الأفكار في الفقرة الأولى فيمكن الإحاطة به على نحو مريح في قياس منطقي: أنا أصف نفسي ذاتها، وأنا كائن يتغير على نحو متواصل، وعلى هذا فلا بد للوصف أيضا أن يتلاءم مع ذلك ويتغير على نحومتواصل ونريد أن نحاول أن نحلل كيف يتم التعبير عن كل جزء في النص .

"أنا أصف نفسي ذاتها "هذا قول لايقوله مونتانيي بصورة مباشرة، بل يخرجه من خلال التعارض في مقابل "الآخرين " على نحو أشد إلى حد بعيد، وعلى نحو أكثر غنى باللوينات إلى حد بعيد أيضا مما كان يمكن أن يحدث عن طريق التصريح المجرد،كما سيتبين للتو(les autres forment l,homme) الآخرون يشكلون الإنسان.....

وهنايتبين أن التعارض تعارض مزدوج، فالآخرون يصوغون، وأنا أتحدث (انظر بعد ذلك في الأسفل (je menegne pas je raconte) أنا لاأعلّم، بل أروي

الآخرون يصوغون "الإنسان" وأنا أتحدث عن "إنسان"، وهذا يعطي درجتين من التعارض، يصوغون - أتحدث، الانسان بوجهه الخاص، وهذا الخاص هو (الكاتب) ذاته، ولكنه لايقول هذا أيضاً قولاً مباشراً، بل يعيد صياغته بتواضعه الماكر، الساخر، والمنطوي على قدر حد قليل من الاعتداد بالنفس، - وتتألف إعادة الصياغة من ثلاث أجزاء، ويتألف جزؤها الثاني من جملة رئيسية وجملة فرعية:

bien mal forme si j'avoy meshuy c'est fait إنه سيّء التكوين، لو أني عملته.

وعلى هذا فالجملة الكبرى في القياس تتضمن، في تحريرها، ثلاث مجموعات من الأفكار على الأقل، تقوم في حركة متباينة بعضها من بعض، وبعضها مقابل بعض، بإنشائه والتعليق عليه:

١ - الآخرون يصوغون وأنا أتحدث .

٢ - الآخرون يصوغون الإنسان. أنا أتحدث عن إنسان، وهذا كله ملخص في حركة إيقاعية وحيدة، بدون أدنى إمكانية للإختلاط، وذلك على نحو يكاد يخلو تماما من ضروب التشابك في بنية الجملة وبدون حروف عطف، أو أدوات ربط مشابهة لحرف العطف، وإنما يكفي بمجرد السياق والرابطة الذهنية المنسوجين من وحدة المعنى وإيقاع الجملة، وأريد، من أجل توضيح ماقلت، أن أضيف هنا بعض ألوان التشابك .

وبالطبع فان ما أضيفه ليس له إلا قيمة تقريبيــة، فاللُّوَيْنـات الـتي يعـبر عنهـا مونتـانيي في الوقت الذي يحذفها فيه، لايمكن ادراكها تماماً.

أما الجملة الفرعية في القياس المنطقي (أنا كائن يتغير على نحو متواصـل) فـلا يعـبر عنها مونتايني أول الامر، فهو يدع الاستئناف المنطقي معلقا، ويورد أول الامر الخاتمـة في صورة ادعاء مفاجىء: Or les traits de ma peinture ne fourvoyent pas qu, ils se changent et diversfient ولكــن خطـوط رسمـي لاتخـرج عـن مدارهـا، مهمـا تبّدلـت أو تغيّرت. وتشـير كلمـة – Or – إلى أن الاسـتمرار يتعـرض للانقطـاع، وأن ثمـة ابتـداء جديداً، وهي تخفف في الوقت نفسه المفاجىء والمباغت في الادعاء،

أما كلمة quoique، التي توضع هنا بصورة حادة لتكون رابطة لبنيـان الجملـة، فتـبرز المشكلة إبرازاً شديداً. والآن فحسـب يلـي ذلـك الجملـة الفرعيـة، وذلـك ليـس بصـورة مباشرة أيضا، بل في صورة خاتمة لقياس منطقي فرعي، ينص على مـا يلـي: العـالم يتغـير على نحو مستمر وأنا قطعة من العالم، اذا فأنا أتغير على نحو مستمر، ويتم تزويـد الجملـة الرئيسية بالأمثلة، ويحلل طراز التغيير في العالم على أنه تغيير مـزدوج: فكـل شـيء يعـاني التغيير العام، وفوق ذلك تغيّره الخاص ثم يلي ذلك حركة متعـددة الأصوات، يمهـد لهـا الإدعاء المتناقض حول الثبات الذي هو أيضا مجرد نوع من التذبذب الأبطـأ وفي الحركـة المذكورة ذات الأصوات المتعددة، التي تملأ كل ما تبقي من الفقرة لايصل صـدى الجملـة الفرعية في القياس الثاني، في صـورة البداهـة، إلاّ واهِنـاً جـداً، ويتمثـل كـلا الموضوعـين اللذين يتشابكان، في جملة فرعية وخاتمة للفكرة الرئيسية:أنا كائن يتغيّر على نحو مستمر، ولذلك يجب علّي أن أتــلاءم مـع وصـف هـذا أيضـا، وهنـا يكـون في نقطـة المحـور مـن مضماره الأشد خصوصية، وهو التفاعل بين الأنا والأنا، بين مونتانيي الكاتب، ومونتايني الموضوع، وتنبثق اللفتات الحافلة بالمغزى والإيقاع عائدة على الأول تارة، وعلـى الآخـر تارة أخرى، وعلى كليهما في معظم الأحيان، وأمام المرء الخيـار في أن يجـد أي واحـدة هي الأكثر حدة، والأكثر خصوصية، والأكثر أصالة، وأن يعجـب بهـا أكـثر مـا يكـون الإعجاب، بناء على تلك الخاصة بالسكر الطبيعي وتلك الخاصة بتصوير التبـدل، والتغـير الخارجي (الحظ): Fortune والداخلي (المقصد: intention وشـاهد ديمـاديس، والتعـارض

بين (يحاول: S,essayer ويصمّم أو يعتزم resoudre se) مع الصورة الجميلة: اذا استطاعت روحي: ame أن ترسخ قدمها:Sie mon ame pouvait prendre pied وكل منها ينطبق عليه، على وجه الإجمال، مايقول هوارس عن الأعمال الناجحة الكاملة decies repetita placebit (تأخذ بمجامع القلوب حتى ولو أعيدت عشر مرّات).

وأنا آمل ألا يجد المرء تحليل الفقرة إلى أقيسة منطقية مفرطا في التحذلق، فهو يبين أن بنيان الفكرة في هذه القطعة الحية، الغنية جداً، بالحركات المتوثبة على نحو مباغت، بنيان حاد ومنطقي، وأن العدد الكبير من الحركات التكميلية والتقسيمية، والتعميقية، بل الإقرارية ذات الدوران المعاكس في جزء منها، انما يفيد في تقديم الفكرة على نحو ماتكون في فعاليتها العملية، وأن النظام يتعرض، بعد ذلك للخرق، وأن ثمة أجزاء متفرقة يتم استباقها، وأخرى تحذف مطلقا، لكي يكملها القارىء، وانما ينبغي للقارىء أن يشارك في العمل إذ يجري اجتذابه إلى حركة الفكرة، ولكن يتوقع منه في كل لحظة، أن يتولاه الذهول، ويختبر ويكمل ، أما من هم الآخرون فذلك مايجب عليه أن يَحْزِرَه، وكذلك من عساه يكون الخصوصي، على أن الجملة المبدوءة بـ Or يبدو أنها تذهب به إلى مدى بعيد ولايستطيع إلاّ بعد بعض الوقت أن يعرف إلامَ تُفضي، ثم يقدم إليه الجوهريُّ، بالطبع، في فيض "خصب من ضروب الصياغة يجتاح مخيلته، ولكن ذلك مايزال على صورة تضطره أن يظل فاعلا، لأن كلاًّ من ضروب الصياغة يبلغ من خصوصيته أنه يقتضي الهضم والتمثل، وما من صياغة تتلاءم مع نمط جاهز من أنماط التفكير أو الكلام . وعلى الرغم من أن مضمون الفقرة فكرّي، بل منطقي صارم، وعلى الرغم من أن المسألة تتعلق بعمل فكرى مرهف يعمق بوجه خاص مشكلة التأمل الذاتي، فإن حيوية إرادة التعبير يبلغ من قوتها أن الأسلوب ينسف الاطار الخاص بمقالة نظرية، وأنا أحدس أن كل من تعود أسلوب مونتانيي من خلال مطالعته قد جرب عليه مثل ما جرّبت. فبعد أن طالعته بعض الوقت واكتسبت بعض الخبرة بطريقته حسبتُني أسمعه يتحدث وأرى إيماءاته، وهذه تجربة من النادر جداً أن يقوم بها امرؤٌ حيال كتّاب نظريين قدماء، أما حيال مونتانيي فلا يقوم بها أحد، بلا ريب، وهو يُسْقِط في كثير من الأحيان حروف العطف وسواها من روابط الجمل، ولكنه يوحي بها، وهو يقفز من فوق

حلقات الفكرة، ولكنه يُعَوِّض الناقص بنوع من الاتصال المتكـون علـى نحـو غـير إرادي بين الحلقات غير المترابطة ترابطا وثيقاً من الناحية المنطقية، فبين جملة:

الثبات ليس أمراً آخر la constance n,est autre chose :

والجملة التالية: لا أستطيع تأمين غرضي"Je ne puis asseurer mon object" ناقصـة على ما يبدو، وكانت خليقة أن تفيد، أنني، موضـوع ملاحظـتي، أخضـع بحكـم كونـي بضعة من العالم، للتحول المزدوج على النحو ذاته، وهو يقول هذا فيمـا بعـد بـالتفصيل، ولكنه أوجد، حتى هنا، الجو الذي ينشئ الاتصال بصـورة عـابرة، ويجعـل القـارىء في توتر بسيط بلا ريب، وهو يكرر في بعض الأحيان أفكاراً ذات أهمية بالقياس إليه، كثيراً من المرات، في صياغـات جديـدة دائمـاً، مكـرراً في كـل مـرة وجهـة نظـر جديـدة، وخصوصية جديدة، ومنجزاً صورة جديدة حتى ترسل الفكرة إشعاعها إلى كـل حـدب وصوب، وهذا كله خصوصيات يكون تعود المرء العثور عليها في الحديث أقرب إلى حد بعيد من تعوده ذلك في أثر مطبوع ذي مضمون نظري (وذلـك بـالطبع مـع أنـاس ذوي غنى خاص، في الفكر والتعبير فحســب). والمرء يحسب أن إيقـاع الصـوت، والإيمـاءة، والبعث المتبادل للحرارة الـذي يجره معـه الحديـث الممتـع، أمـور لا غنـى عنهـا، ولكـن مونتانيي، الذي هو وحده مع ذاته يجد في تفكيره من الحياة، ومما يشبه الحرارة الجسـدية، ما يكفي ليكتب وكأنه يتكلم.

وهذا أمر له صلة بالطريقة التي يجتهـد فيهـا في الإحاطـة بموضوعـه، وبنفسـه ذاتهـا، بالطريقة التي يصفها ذاتها في فقرتنـا، وهـي إصغـاء متواصل إلى الأصوات المتبدلـة الـتي تتردد في داخله، وهي تتذبذب، في مستوى علوها بين سخرية ماكرة، تنطوي على قـدر ضئيل تماما من الاعتداد بالنفس، وجدية شديدة الإلحاح تتغلغل إلى أسـاس الوجـود، وفي السخرية التي يتظاهر بها تختلط من جديد بضعة من الموضوعات:كراهية فائقة الإخـلاص لتناول الإنسان تناولاً مأساوياً (فالإنسـان، "موضـوع عبثـي علـى نحـو يشبه الأعجوبـة ومختلط متباين، وقابل للتغيير:

"un sujet merveilleusement vain, divers, et ondoyant"، وهو يبعث على الضحك بمقدار ما يستحق الضحك "١، ٥٠، ص ٥٨٢، وهو "مهرج المهزلة " ٣، ٩، ص ٤٣٤، وثمة صدى خافت لازدراء متكبر من سيد عظيم تجاه ممارسة الكتابة الأدبية ("لوكنت صانع كتب -١ "Si j'étais faiseur de livres"، ٢٠، ص ١٦٢ ومرة أخرى ٢، ٣٧ ص ٩. ٢) وأخيراً، وهذه هي القضية الرئيسية، ميل إلى ازدراء طريقته الخاصة في الملاحظة "هذا التجميع (Fagotage) لكل هذا القدر من القطع المختلفة"(٢،٣٧، ص٨٣).

وهذه الخليطة المُحمَّصة التي أحضرها هنا بالعبث والتخبيص " (٣، ١٣، ص ٥٩)، بل يقارنها مرة بهضم سيد طاعن في السن: "إنما هذه هنا ... برازُ رجل هرم، صلب تارة، ورخو تارة أخرى، وهو دائما غير مهضوم " (٣، ٩، ص ٣٢٤) وهو لا يتعب من إبراز اللافنّي والخصوصي والطبيعي والمباشر في أسلوب كتابته وكأنه لابد له أن يعتذر من أجل ذلك: ولايحدث دائما أن ينكشف جانب السخرية في مثل هذا التواضع بمثل ذلك الكمال، ويمثل ذلك الوضوح الكامن في الفقرة الثانية من نصنا، الذي ستتابع تحليله فيما بعد . ونجد كل هذا القدر، عن السخرية، إلى حين وهي من توابل أسلوبه الفائقة السحر والملائمة للموضوع أيضا ملاءمة مطلقة، ولكن لايجوز للمرء أن يفرط في الوقوع في شَرَكها، فهو يقصد بها إلى الجد، وعلى نحو مُلِحٍّ، حين يقول إن تصويره مهما يتبدل، وتتعدد جوانبه، فهو لايضل طريقه أبداً وإنه ربما يناقض نفسه في الحقيقة أحيانا، ولكنه لايناقض الحقيقة أبدا، بلا ريب. ومثل هذه الكلمات تنطق بإدراك للإنسان واقعي جداً راجع إلى المعاناة ولاسيما المعاناة، الخاصة بذاته: وهي أنه كائن متذبذب يخضع لتغيرات البيئة، وتغيرات قدره، وحركاته الداخلية، بحيث تعد طريقة عمل مونتانيي التي تبدو مزاجية إلى هذا الحد، ولاتستهدي بخطة، والتي تتبع تبدل طبيعته بصورة مرنة، منهجاً تجريبياً صارماً في أساسه، وهو المنهج الوحيد الذي يتماشى مع مثل هذا الموضوع، فمن أراد أن يصف موضوعاً يتغير على نحو متواصل، وصفا دقيقا وموضوعياً لم يكن له بدٌ من أن يتابع بصورة موضوعية دقيقة تغيرات ذلك الموضوع، ولابد له أن يصف الموضوع كما صادفه في كل مرة، في عدد من التجاريب كبير قدر الإمكان، وهو يستطيع بهذه الطريقة أن يأمل أن يحدد دائرة التغيرات الممكنة، ويحصل بذلك آخر الأمر على صورة شاملة، وهذا منهج صارم، بل هو منهج علميّ بالمعنى الحديث، وهذا

هو بالذات ما يحاول مونتاني الحفاظ عليه، وربما كان في الحقيقة خليقاً أن يقاوم كلمة "المنهج" المفرطة في ادعاء السمة العلمية، ولكنه منهج، وقد استعمل إثنان من النقاد المحدثين، وهما "فيلليه (مصادر تطور المقالة عند مونتاني، الطبعة الثانية، باريس ١٩٣٣ ٣٢١) ولانسون (مقالات مونتاني، باريس . ٢٦٥ S.d،) الكلمة من أجل نشاطه، وإن لم يكن ذلك بالمعنى المقصود هنا، وقد وصف مونتاني المنهج بدقة، وهناك، فضلاً عن موضعنا، بعض المواضع الأخرى الجديرة بالذكر، على أن فقرتنا تبيّن بوضوح شديد أنه مضطر إلى سلوكه، وتبين سببه، وهو التلاؤم مع موضوعه، ثم إنه يشرح معنى العنوان (المقالة) الذي يمكن أن يعبر عنه تعبيراً محكماً، ولكنه ليس بالجميل جداً، مع عبارة" تجاريب على ذاته" أو "تجاريب ذاتية" وثمة موضع آخر (٢، ٣٧، ص ٨٥) يبرز الفكرة الخاصة بالتطور والمقصودة من عمليته، بخاتمة تعد مميزة على نحو فائق بالقياس إلى مونتاني، وليست بالساخرة على الإطلاق: "إنما أريد أن أعرض تقدم خلقي وطبعي، وأن يرى المرء كل قطعة في ميلادها، ولقد كان خليقاً أن يسرني أن أكون بدأت في وقت أبكر، وأن أتعرف على مسار ضروب التغيّر لديّ، لقد استيقظت منذ سبع سنوات أو ثمان، حين بدأت، على أن هذا لم يكن بدون بعض المكاسب الجديدة، لقد عانيت في ذلك من الألم، من جراء الحرية التي تأتي مع السنين، على أن مافيها من التبادل الفكري، والحديث الطويل، لايمر بسهولة من دون بعض تلك الثمار " وثمة موّضع أكثر أهمية بعد (٢، ٦، ص ٩٣/٤) يعرب عن مدى اعتداده بمشروعه بدون سخرية على الاطلاق، وبالقوة الهادئة والمفعمة بالحيوية بلا ريب، وهي التي تمثل الحد الأقصى لاتجاه أسلوب مونتايني نحو الأعلى إذ لايرفع الإيقاع أكثر من ذلك أبداً.

«C'est une espineuse entreprinse, et plus qu'il ne semble, de suyvre une allure si vagabonde que celle de nostre esprit; de penetrer dans les profondeurs opaques de ses replis internes; de choisir et arrester tant de menus airs de ses agitations; et est un amusement nouveau et extraordinaire qui nous retire des occupations communes du monde, ouy, et des plus recommandées. Il y a plusieurs années que je n'ay que moy pour visée à mes pensées, que je ne contrerolle et estudie que moy; et si j'estudie autre chose, c'ést pour soudain le coucher sur moy, ou en moy ...» Diese Sätze sind bedeutend

وهذه الجملة تعد هامة أيضاً لأنها تعيّن حدود مشروعه، ولأنها لاتقول فحسب، ماذا يعمل، بل تقول ما الذي يريد عمله، أي البحث في العالم الخارجي إذ لايهمه إلاّ من حيث كونه ميدان استعراض وحافزا لحركاته الخاصة، وهنا نصل إلى صورة أخرى

من سخريته المخادعة الماكرة: إلى ضروب التوكيد المتوافرة لجهله وعدم مسؤوليته فيما يتعلق بكل مايمس العالم الخارجي الذي يشير إليه بأحب الإشارات عنده، بكلمة "الأشياء" – choses

فليست الأشياء بالقياس إليه إلاّ وسيلة لإختبار الذات، وهي تفيده في مجرد "تجريب" ألوان مقدرته الطبيعية " (المصدر السابق الذكر)، وهو لايشعر تجاهها بأنه ملتزم بموقف ينطوي على المسؤولية، وهذا أيضا يمكن أن يقال أفضل مايقال بكلماته الخاصة:" من بين الأعضاء والوجوه المائة التي يتسم بها كل شيء من الأشياء.

ويرى المرء حتى هنا، بوضوح تام ماكان عليه أمر هذا الجهل، فوراء السخرية من الذات، والتواضع، يكمن موقف محدد كل التحديد، موجه نحو مقصده الرئيسي يتشبث به بالصلابة الخاصة عنده، والمرنة على نحو ساحر . وأخيراً فهو يشي لنا، بمزيد من الدقة، بما يعني الجهل، وهو قالبه الرئيسي، وذلك أنه يعرف " جهلاً قوياً وكريماً " (forte et genereuse، ignorance ٣، ١١، ص ٤٩٣)، يقدره تقديراً أعلى من كل معرفة بالأشياء، ويقتضي اكتسابه معرفة أكثر مما يقتضيه اكتساب العلم، وهو ليس مجرد وسيلة تفسح له الطريق إلى المعرفة التي يعّول عليها، وهي معرفة الذات، بل هي طريق مباشر لبلوغ مايعد الهدف الأخير لبحثه، ألا وهو الحياة على النحو الصحيح "المأثرة العظمى والمجيدة للإنسان هي أن يعيش على النحو اللائق " (٣، ١٣، ص ٦٥١)، وفي هذا الإنسان الحّي يكمن من الانصراف الكامل إلى الطبيعة والقدر ما يجعله يرى من غير المجدي إرادة معرفة المزيد عنهما مادامًا يجعلاننا نشعر أن: الانصراف إلى الطبيعة هو الانصراف الحكيم . إنه موقف جميل وسليم أكثر من الجهل وعدم الاكترات. أجل إني أخضع لسّنة الكون بصورة عمياء غير أني أحيا بها عندما أحّس بها.

فالجهل المبدئي واللامبالاة تجاه "الأشياء " ينتميان إلى منهجه، فهو لايبحث فيهما إلاّ عن نفسه ذاتها، وهو يختبر موضوعه هذا في تجاريب لاحصر لها، يقوم بها في لحظات لاعلى التعيين، ويُلْقي عليه الضوء من كل الجوانب وكأنما يطوّقه غير أن النتيجة ليست كومة من لقطات اللحظة التي لارابط بينها بل هي وحدة الشخصية التي تُدْرَك تلقائيا والتي، يتم ائتلافها من تنوع الملاحظات، على أن المسألة تفضي أخيراً بلا ريب إلى الوحدة والحقيقة، وهو آخر الإمر بلا ريب ذلك الكائن الذي يبرز وهو يصّور التبدل،

فكونه في مطاردة لنفسه ذاتها، بمثل هـذه الطريقـة، هـو في حـد ذاتـه طريـق إلى امتـلاك الذات: "ان المشروع يحس بمزية الشيء الذي يراقبه، لأن هذا يعـد قسـطا غـير قليـل مـن النتيجـة، ومنتميـا إلى الجوهـر ذاتـه "(١، ٢٠ ، ص ١٤٨)، ويتمتـع مونتـانيي في كـل لحظة من لحظات تبدله بترابط العلاقات في شخصه، وهو يعرف هذا أيضاً:" مامن أحـد لايكتشف في نفسه، إذا مـا أصغـى اليهـا، une forme unaistresse, une forme sienne شكلاً شخصيّا، شكلاً فوقيّا (٣، ٢، ص ٥٢) أو في موضع آخـر: إنّ أشـد التخيـلات التي لدىّ، ثباتاً وعموماً هي تلك التي تولد معي إن صح التعبير

par maniere de dire nasquient avec moi فهي طبيعية وصادرة عني تماماً (٢، ١٧، ص ٣/٦٥٢) وبالطبع فهذه الصيغة (شخصي sienne) لايمكـن أن يكنـى عنهـا ببعـض الكلمات الدقيقة، فهي أكثر تعـدداً في جوانبهـا، وأكـثر واقعيـة مـن أن تنصهـر تمامـا في تعريف. ولاريب أن الحقيقة عند مونتانيي واحدة مهما يكن مـن تنـوع ظاهراتهـا، فهـو يناقض نفسه ذاتها بلا ريب، ولكنه لايناقض الحقيقة.

ومما يدخل في منهج مونتانيي أيضا القالب الخصوصي للمقالات، فهي ليست سيرة ذاتية، ولايوميات، وهي لاتقوم على أساس خطة فنية، كما أنها لاتتبع ترتيبا زمنيا أيضـاً بل تتبع المصادفة - "إن أخيلة الموسيقا يوجهها الفن، وأخيلتي توجهها المصادفة "وعندمـا يتناول المرء المسألة تناولاً دقيقاً تكون الأشياء هي التي توجهه بلا ريب، فهو يتحرك بـين الأشياء، ويعيش فيها، ويمكن أن يعثر عليه المرء فيها دائما، لأنه في وسط العـالم، وعينـاه مفتوحتان انفتاحاً شديداً، وذهنه متأهب دائما لتلقي الانطباعات، إلا أنه لايتبع مسـارها الزمني، ولامنهجاً يجعل هدفه معرفة شيء محدد أو مجموعة من الأشـياء، بـل يتبـع إيقاعـه الداخلي الخاص الذي تحركه الأشياء في الحقيقة، دائماً من جديد، ولكنه يرتبط بهـا، بـل يثب حراً، من شيء إلى آخر، وهو يفضل" مساراً شعرياً، (٣، ٩، ص٤٢١)، وقد بـين فيلله(المصادر، الخ، II، ص٣، وما يليها) إن قـالب المقالـة، يرجـع أصلـه إلى مجموعـات الأمثال، والشواهد، والأقوال المأثورة وذلك نوع من الكتابة كان محبوباً جداً في أواخـر العصر القديم وفي أواخر العصر الوسيط وقد أفادني القرن السادس عشـر في نشـر المـادة الخاصة بالنزعة الإنسانية، وكان مونتانيي قـد بـدأ علـى هـذه الطريقـة، وكـان كتابـه في

الأصل بمجموعة من ثمرات المطالعة مع ملاحظات ترافقها، وسرعان ما نسف الإطار، وغلبت الملاحظات المرافقة، أو المادة او الحافز فلم يكن يفيد فيهما المقروء فحسب بل المحبوب أيضاً، سواء أكان ذلك ما كان يشهده هو بنفسه، أم ما كان يسمعه من الآخرين، أو كان يحدث حواليه. غير أنه لم يتخلَّ أبداً عن مبدأ التعلق بالأشياء المحسوسة وبالشيء الحادث، و لم يتخل كذلك عن حريته في عدم الارتباط بالمنهج الذي يبحث في الأشياء أو بمسار الأحداث الزمني، فهو يأخذ من الأشياء الحيوية التي تحول بينه وبين ممارسة علم النفس المجرد أو التنقيب الخالي من الجوهر، بحد ذاته، ولكنه يحاذر أن يكون خاضعا لقانون أي شيء كان، لكيلا يغطي على إيقاع الحركة الداخلية الخاصة ويفقده آخر الأمر، وهو يشيد بهذا النهج إشادة عالية جداً ولا سيما في المقالة التاسعة من الكتاب الثالث الذي نقلنا منه بعض الكلمات، وهو يستند إلى أفلاطون، وإلى كتاب آخرين من القدماء يتخذهم قدوة له، على أن الاعتماد على بعض المحاورات الأفلاطونية التي تعد بنيتها مهلهلة كما يبدو، والتي لا يعد موضوعها تحرُّراً تجريديا، بل يظهر مندمجا في الطراز البشري والوضع البشري للمتحاورين، لا يفتقر بلا ريب كل الافتقار إلى ما يبرره، ولكنه ليس بالمصيب أيضا من الوجهة الواقعية، فمونتانَويّ شيء جديد: إذ أن توابل الشخصي، العائدة في الحقيقة إلى شخصية وحيدة تتجلى على نحو أكثر إلحاحا إلى حد بعيد، كما ان طريقة التعبير أكثر عفوية بعد إلى حد بعيد، وأقرب إلى الحديث الجاري على الألسنة في كل يوم، على الرغم من أن المسألة هنا لا تتناول محاورات. وكذلك يكتشف وصف الأسلوب السقراطي في موضوع آخر في المقالة الثانية عشرة التي استشهدنا بها في فصلنا عن رابليه(ص٢٦٧)، عن سقراط ملون باللون المونتانيي تلويناً قوياً، فبمثل هذا الصدور عن إرادة الوجود المحسوس الخاص، أو بمثل هذه النضارة، والعفوية، لم يكتب فيلسوف من العصر القديم، ولا أفلاطون ذاته، حين يصور سقراط وهو يتكلم. ومونتانيي يعلم ذلك في الأساس أيضاً، ففي موضع يأبى فيه الثناء على لغته ويوجه القارئ إلى المغزى والموضوع وحده (١، ٤٠، ص٤٨٣)، يضيف قائلا: إن كنت مخدوعاً، وان لم يكن هناك آخرون بوسعهم أن ينجزوا هذه المادة.

ويناقش القسم الثاني من النص المنسوخ في البداية مسألة هل يعد مشروعه مبرَّراً ومجدياً وهو السؤال الذي رد عليه باسكال، كما هو معلوم، بالنفي الشديد (المشروع والسعي المطلوب إنجازه) ويعيد ترتيبه وتعبيره مرة أخرى مفعماً بالتواضع المنطوي على المكر والسخرية، ويبدو كأنه لايجرؤ بنفسه على أن يجيب عن السؤال بنعم واضحة، وكأنه أقرب إلى أن يريد الاعتذار وأن يورد ظروفاً مخففةً، على أن المظهر يخدع، فقد حسم السؤال منذ جملته الأولى قبل أن يطرحه في الحقيقة بزمن طويل. أما هذا الذي يبدو فيما بعد مقارباً للاعتذار فيتحول فجأة إلى تكريس للذات شديد الصلابة، والمبدئية يعرض خصوصيته بصورة جد واعية، بحيث لايمكن أن يكون هناك مجال للحديث عن التواضع والاعتذار.

أما التسلسل الذي يقدم به أفكاره فهو هذا:

١- أنا أصف حياة متواضعة، لا أبهة فيها، ولكن هذا لايضير، ففي أدنى دركات الحياة أيضاً يستكن الإنساني، برمته.

٢- أنا لا أصف، كالآخرين معرفةً فنيةً، أو مقدرةً خاصةً أكتسبتها، بل أقدم نفسي أول ما أقدم، أنا مونتانيي، في شخصي الكامل.

٣- إذا أخذ علي أنني أفرطت في الحديث عن نفسي، فإني أرد بمأخذ مفاده أنكم لاتفكرون مرة حتى في أنفسكم.

٤- والآن فحسب يصوغ السؤال: أوليس من الغرور أن ينزع المرء إلى التعريف العمومي والعلني بخاطرة فريدة محدودة إلى هذه الدرجة؟ وهل يعد من التعقل تقديم هذا النتاج الطبيعي غير المُحَضَّر وعلى هذا الجانب من البساطة، وهو فوق ذلك نتاج طبيعي ضئيل الأهمية إلى حد بعيد؟.

٥- وبدلاً من الجواب يلي ذلك الآن "الظروف المخففة":

أ- لم يكن أحدٌ قطُّ خبيراً في موضوعه مثل خبرتي في موضوعي.

ب- لم يتعمق أحد في موضوعه مثلما تعمقت ولم يتابعه إلى هذا الحد في كل حلقاته وتفرعاته، ولم يفصِّل أحدٌ القولَ في مقصده بهذه الدقة وبهذا الكمال.

٦- وللوصول إلى هذا لا أحتاج إلى شيء سوى الصدق الخالص والصريح، وهذا أمر لا أفتقر إليه، فالتقاليد تعوقني قليلاً، وإنه ليسرني أن أذهب أحياناً إلى مدى أبعد، ولكني أبيح لنفسي في هذا الصدد، منذ أن تقدمت بي السن، بعض الحرية التي يجنح الناس إلى التسامح بها حيال رجل مسن.

٧- لايمكن أن يحدث لي ما يحدث لبعض الخبراء: وهو أن يعجب المرء بالكتاب ولكنه يجد المؤلف لدى المخالطة متوسطاً تماماً، وعلى النقيض من ذلك فالإنسان المثقف ليس مثقفاً في كل مضمار ولكن الإنسان المتكامل متكامل في كل مكان، حتى حيث يكون غير ذي علم، وأنا وكتابي نعد معا شيئاً واحداً، فمن يتحدثْ عن الواحد يتحدثْ في الوقت ذاته عن الآخر.

وهذا الترتيب يبين إلى أي حد يعد تواضعه عويصاً، بل يكاد يظهر ذلك بوضوح أكبر من الأصل، وذلك بالذات لأنه لايتسم بسحر التعبير المتدفق، حين يُنتَزَع انتزاعاً و يكون جافاً، ولكن الأصل أيضاً حاسم بما يكفي، إذ لاسبيل إلى تجاهل التناقض بين "الأنا–والآخرين" والخبث حيال الخبراء، وقبل كل شيء الموضوعات "أنا الأول" و"مامن أحد سبق له" وهي تبرز مع القراءة المتكررة على نحو يزداد حدة باطراد، ونريد أن نحاول الآن مناقشة الأفكار السبع المسرودة، كلاً على حدة وهذه بالطبع مجرد وسيلة استطلاعية بائسة، لمجرد صعوبة الفصل بينها، ولأنها تعود على الدوام إلى التداخل فيما بينها، ومع ذلك فمن الضروري حين يريد المرء المحاولة، أن يستخرج كل ما يستكن في النص.

أما توكيده أنه يصف حياة متواضعة لأأبهة فيها فمبالغ فيه مبالغة شديدة إذ كان مونتاني سيداً عظيماً، ومرموقاً، ذا نفوذ وكان هو وحده السبب في أنه لم يكن نيستعمل شخصيته من الوجهة السياسية، إلا باعتدال شديد وعلى غير إرادة منه، ولكن المبالغة المتواضعة التي يكررها كثيرا تفيده في إبراز الفكرة الرئيسية إبرازاً أكثر مرونة: فإن مصير إنسان عرضي تماماً، أي حياة شعبية وخاصة، يكفيه من أجل غرضه. فهو يقول في موضع آخر: (١٣، ٣، ص٥٨): إن حياة قيصر ليس فيها من الأسوة مايزيد قدر أنملة على ما في حياتنا بالقياس إلينا" ثم تأتي الجملة المشهورة عن الشرط الإنساني الذي يحققه كل إنسان لاعلى التعيين، والظاهر أنه قد أجاب بهذه الجملة على التساؤل عن

معنى مشروعه وجدواه، فعندما يقدم كل إنسان ما يكفي من الحافز والمادة لتصوير مجموع الفلسفة الأخلاقية يكون البحث الذاتي والدقيق والصادق عند أي إنسان لاعلى التعيين مبرراً ببساطة، بل يستطيع الإنسان أن يخطو بعدُ خطوة أبعد: فهو أمر مطلوب لأنه الطريق الوحيد الذي يستطيع علم الإنسان من حيث كونه كائناً أخلاقياً، أن يسلكه، فيما يرى مونتايني، ولايمكن تطبيق منهج الإصغاء "فلتصغ إلى هناك" ببعض الدقة إلاّ على شخص المرء ذاته، وهو في الحقيقة منهج إصغاء المرء إلى نفسه، وملاحظة الحركات الداخلية الخاصة، ولايستطيع المرء ان يختبر طريقا آخر بمثل هذه الدقة:

"لايوجد إلاّ أنت الذي تعرف هل أنت جبان، أم قاس، أم صادق"

أما الآخرون فلا يرونك، وانما يتكهنون بك تكهنات بعيدة عن اليقين..(– ٢، ٣، ص٤٥ /٦)، والحياة الخاصة التي يجب على المرء أن يصغي إلى حركاتها هي حياة عرضية لاعلى التعيين، بصورة ثابتة، لأن كل حياة ليست إلاّ واحدة من ملايين المتغيرات الخاصة بإمكانات الحياة البشرية على الإطلاق، فالأساس الإلزامي في منهج مونتايني هو الحياة الخاصة العرضية.

والحق أنه لابد لهذه الحياة الخاصة العرضية أن تؤخذ على أنها كل متكامل وهذا هو القسم المسمى بالثاني في تصريحه، والمطلب مقنع، فكل تخصص يزيف الصورة الأخلاقية، إذ أنه يعبر عنا في دور واحد فحسب من أدوارنا، ويدع بصورة مقصودة، مجالات واسعة من حياتنا ومصيرنا في الظلام، فمن كتاب في النحو الإغريقي أو القانون العام لايمكن التعرف على الحياة الخاصة للكاتب، أو يمكن ذلك في حالات قليلة فحسب، حيث يبلغ مزاجه الخاص من القوة والخصوصية درجة ينبثق عندها أكمل تعبير عن الحياة بصورة لا إرادية، وقد كان وضع مونتانيي الإجتماعي والإقتصادي يسهل عليه أن يثقف نفسه بصورة متكاملة، ويحافظ على ذلك، وكان عصره الذي لم يستكمل بعد من أجل الطبقات العليا من المجتمع، صياغة الواجب، والتقنية، وروح الشعب الخاصة بالعمل المتخصص، بل كان على النقيض من ذلك تماماً، يطمح تحت تأثير الحضارات القديمة القائمة على حكم الأقلية (الأوليجاركية)، إلى أشد الثقافات عموماً وإنسانيةً، يلائم حاجاته، ومع ذلك فإن أحداً من معاصريه المعروفين لم يبلغ في هذا

الصدد شأوه، فهم جميعاً متخصصون بالمقارنة معه: لاهوتيون، وعلماء لغة، وفلاسفة، ورجال دولة، وأطباء، وأدباء، وفنانون، وهم جميعاً يتجلّوْن-للعالم "بسمة ما، خصوصية وغريبة"وقد كان مونتانيي أيضاً، في بعض الأحيان حين كانت الظروف تضطره إلى ذلك، حقوقياً، وجندياً، وسياسياً، وكان خلال سلسلة من السنين، عمدة بوردو، ولكنه لم يكن ينهمك في هذه، الأعمال بنفسه كل الإنهماك، بل كان يعير نفسه، إلى أجل، وحتى إشعار آخر، وكان يَعِد أولئك الذين يوكلون إليه أعمالاً، أن يأخذ، لا برأيهم أو كيدهم "١٠ ، ٣، ص٤٣٨)، على أن منهج إتخاذ الحياة الخاصة العريضة من حيث كونها كلاً، منطلقاً للفلسفة الأخلاقية، وللبحث في الشرط الإنساني، يتعارض تعارضاً شديداً مع كل المناهج التي تدرس عدداً كبيراً من الناس وفق مخطط محدد، على أساس امتلاك خصال معينة أو الافتقار اليها مثلا، أو على أساس سلوكهم في أوضاع معينة، فكل هذه الطرق المنهجية تبدو لمونتانيي تجريدات مدرسية وفارغة، فهو لايتعرف على الإنسان أي على نفسه ذاتها من خلالها، وهي تموهه وتبسطه وتضفي عليه سمة المنهجي حتى يضيع واقعه، أما مونتانيي فيقتصر على البحث الدقيق في مثال وحيد، ووصفه هوذاته، وفي هذا البحث أيضاً، يعد بعيداً جداً عن أن يعزل الموضوع بأية طريقة، ويحل ارتباطه بالأوضاع والشروط العرضية التي يوجد فيها، في كل مرة على حدة، ليستخلص، مثلاً، بهذه الطريقة، جوهره الحقيقي، الثابت، والمطلق. فمثل هذه المحاولة لاستخلاص الجوهري عن طريق عزل كل من الأحداث العارضة خليقة أن تبدو لامعنى لها بالقياس إليه، لأن الجوهر يتلاشى على الفور، حسب قناعته، بمجرد أن يفك المرء إرتباطه بالمصادفة الخاصة به، ومن أجل ذلك بالذات يجب عليه أن يتخلى عن تعريف أخير لذاته، أو لذات الإنسان، التي لابد أن تكون تجريدية بالضرورة، ويجب عليه أن يقتصر على أن يجرب نفسه دائما من جديد، وأن يتخلى عن الـ"التصميم" ولكنه ينتمي إلى البشر الذين لايصعب عليهم هذا التخلي، لأنه مقتنع بأن مجمل المعرفة يمتنع على التعبير، ثم ان منهجه يعد، على الرغم من توثبه الظاهري، شديد الصرامة بمقدار ما يقتصر على الملاحظة، فهو لايمارس بحثا عاما في العلل، وحيثما يشير مونتانيي إلى علل، فهي علل قريبة المتناول، وهي ذاتها ممكنة الملاحظة، وفي هذا الصدد يوجد موضع جدلي مازال حتى اليوم من شؤون الساعة أيضاً: يهملون الأمور ويتسلون بمناقشة العلل، فيا

لهم من متكلمين!. ومعرفة العلل من خواص من يُسيِّر الأمور، وليست من خواصنا نحن الذين لا شيء لنا سوى الألم. ونحن نتصرف بدقة حسب طبيعتنا، من دون الدخول في الجوهر والأصول. (١١، ٣، ص٤٨٥) وقد اغفلنا عن قصد، في كل هذه الملاحظات حول منهجه، تسمية المصطلحات الفنية التي تقابل مصطلحاته، في المناهج الفلسفية الحديثة، في علاقة القرابة أو التعارض. على أن القارئ الخبير سوف يكملها، أما نحن فَنعْرِضُ عن ذلك، طالما أن ما نقدره لايتحقق على مايرام في أي مكان، ومادام التوضيح الأدق خليقاً أن يفرط في الابتعاد بنا عن مقصدنا الرئيسي.

ومازال أمامنا بضع كلمات لم نناقشها، وهي كلمات كتبها في صدد عرض منهجه في وصف الحياة الخاصة العرضية بحكم كونها كلاً، من أجل غرض دراسة الشرط الإنساني في موضع ممتاز من حيث بناء الجملة، وهي كلمتا "أنا، الأول:" moy le, premier وهما تطرحان علينا سؤالين: هل يقصد بهذا الادعاء إلى الجدّ، وهل هومُحِقٌ فيه؟ أما السؤال الأول فقد أجيب عنه بسرعة، فهو يقصد به إلى الجدّ، لأنه يكرره كثيراً، وليس موضوع"مامن أحد قبل ذلك"، في موضع أبعد قليلا في نصنا، إلاّ نوعاً من أنواعه، وثمة موضع آخر استشهدنا بقسم منه في موضع سابق أبعد، في الصفحة٢٧٨، فهو يمهد للموضع حول "الاستمتاع الجديد والفائق" والتغلغل في أعماق ثناياه الداخلية "بالطريقة التالية:"ليس لدينا من أخبار إلاّ عن اثنين أو- ثلاثة من القدماء سلكوا هذا الطريق".

Nous n,avons nouvelles que de deux ou trois

anciens qui ayent lrilt ee ehemin

وعلى هذا فما من شك في أن مونتاني قد قصد بادعائه إلى الجدِ، على الرغم من كل التواضع والسخرية من النفس، ولكن هل كان محقاً في ذلك؟ أو لا نملك حقاً مؤلفاً واحداً من طراز مماثل، أقدم عهداً؟ أما أنا فيخطر ببالي اسم اوغسطين، ولايذكر مونتاني الأعترافات في أي مكان، ويظن فيلليه (المصادر، I، ٧٥) أنه لم يعرفها معرفة حسنة، ولكن من المستبعد ألاّ يكون على معرفة بوجود هذا الكتاب الشهير وطبيعته على الأقل، وربما كان يحس بوجل معين من هذه المقارنة وربما كان التواضع الحقيقي تماما، وغير الساخر، هو الذي كان يصده عن ربط نفسه ومنهجه بأكثر آباء الكنيسة

أهمية، وقد كان أيضاً على حق عندما كان يحسب أن المسألة ليست "في السلوك المماثل" فالمقصد والموقف مختلفان اختلافاً شديداً، ومع ذلك فانه لايوجد باقياً لأي كاتب سابق آخر، شيء يتسم إلى هذا الحد بالسمة المبدئية، على نهج مونتانيي، مثل البحث في الذات عند اوغسطين، المتسم بالتسلسل المنطقي، وعدم التحفظ.

وفي صدد الحلقة الثالثة من تصريحه (المأخذ المضاد: أنتم لاتفكرون حتى في أنفسكم) يجب أن يلاحظ انه يكمن في أساسها تصور مونتانيي الخصوصي عن (أنا نفسي) بصورة غير صريحة، فالمخاطبون بمثل هذه الطريقة يفكرون، بالمعنى المألوف، كثيراً جداً في أنفسهم، بل يفرطون في التفكير، وهم يفكرون في مصالحهم ورغائبهم، وهمومهم، ومعارفهم، ونشاطهم، وأسرتهم، وأصدقائهم، وهذا كله لايعد عند مونتانيي"هم أنفسهم" وانما هذا كله جزء من "أنا نفسي"بل من الممكن أن يؤدي، كما يحدث في معظم الأحيان، إلى إشاعة الغموض، وإلى ضياع الذات، وذلك عندما ينهمك المرء في شيء أو في آخر، أو في العديد من هذه الأشياء انهماكاً يبلغ من شدته أن الوعي الحاضر بالحياة الخاصة على الإجمال، والوعي الكامل بالحياة الخاصة يتبدد في هذا الصدد. ومما يعود إلى الوعي الكامل بالحياة الخاصة عنده وعي الموت الخاص "إنهم يذهبون، ويأتون، ويهرولون، ويرقصون، أما الموت فما من أخبار عنه" (٢٠٠١، ص١٥٤/٥).

أما القسمان الرابع والخامس من التصريح، وهما الشك في أن يكون لنشر مثل هذا الأثر مايبرره والتبريرات التي يواجه بها الشك، ففي وسعنا أن نعالجها معاً على أنه أعطى الجواب الحقيقي عن السؤال بصورة مسبقة، وهو لايطرحه الآن إلاّ لكي يبرز من خلال بعض النقائض(*) ذات الصياغة البارعة، خصائص مشروعه مرة أخرى، إبرازاً دقيقاً، ومثال ذلك particulier en usage فريد الاستعمال (مقابل puplic eneognoissance، أو par art ، أو معرفة صارت عامة عن طريق "الفن، أو الخط" وتلك هي الصفة النوعية لمشروعه و يعد النص بعد ذلك هاماً من جراء التحول المفاجئ للكلمات ذات الصياغة التبريرية إلى اعتراف حاسم بالشعور بأهميته الخاصة، وهذا الاعتراف الذي يتم التمهيد له عن طريق موضوع "jamais homme" أو"jamais aucun" يكشف عن جانب جديد

(*) Antithesen

من منهجه فهو يقول ما يفيد أنه لم يتمكن إنسان قط من موضوعه تمكُّنا كاملاً إلى هـذا الحد، ولاتابعـه بهـذا العمـق في كـل تفاصيلـه وتشـعباته، ولاوصـل إلى بغيتـه قـط دونمـا نقصان، وعلى الرغم من السخرية الضئيلة من النفـس، الـتي يمكـن أن تكمـن في صياغـة قوله:"وفي هذا أُعَدُّ أنا أكـثر البشـر الأحيـاء علمـاً"، تعـد هـذه الجمـل توكيـداً صريحـاً، وواضحاً، وملحاً على نحو مدهش لتفرد كتابه في نوعه، وهي فوق ذلك تتجـاوز عبـارة "moy le premier" التي نوقشت من قبل بمقدار ماتشي بإيمان مونتانيي بأنه لايوجـد علـى الاطلاق معرفة او علم يمكن اكتسابهما بمثل هذا الكمـال والدقـة، سـوى معرفـة الـذات فبالقياس إليه لاتعد قاعدة أعرف نفسك مجرد مطلـب عملـي وأخلاقـي، بـل تعـد مطلبـا متصلا بنظرية المعرفة، ومن أجل ذلك بالذات كان أيضاً قليل الاهتمام بالمعارف الخاصـة بالعلوم الطبيعية، و لم تكن لديه ثقة بها، فالإنساني الأخلاقي وحده هو الذي يشده، وقد كان من الممكن أن يقول، مثل سـقراط، ان الأشـجار لاتعلمـه شـيئا، بـل يعلمـه البشـر فحسب، في المدينة، بل يجعل للفكرة رأساً مدبباً جدلياً، حين يتحدث عـن البشـر الـذي يفخرون بمعلومـاتهم في العلـوم الطبيعيـة: وكمـا لم يسـتطع هـؤلاء النـاس تقديـر معرفـة ثرواتهم ومعرفة حالتهم الحاضرة أبداً أمام أعينهـم... فـأنىَّ لي أن أؤمـن بسـبب فيضـان ينشأ من نهر النيل؟.

ومع ذلك فإن أولوية معرفة الذات تكتسب أهمية تتصل بنظريـة المعرفـة مـن وجهـة إيجابية، بالقياس "إلى البحث الأخلاقي في الإنسان فحسب. ذلـك لأن مونتـانيي يهـدف في بحثه في الحياة الخاصة العرضية على الإجمال إلى دراسـة الشـرط الإنسـاني علـى وجـه الاطلاق، وهو يعلن بذلك المبدأ الخاص بعلم الاكتشاف(**) ، الذي نستخدمه، عن وعي أو بدون وعي، وبطريقة متعقلة أو غير متعقلـة، علـى نحـو ثـابت عندمـا نجتهـد في فهـم تصرفات الآخرين ونحكم عليها، سواء أكانت تصرفات خاصة ببيئتنا ذات الموقع الأقرب أو الأبعد، أو البيئة السياسية والتاريخية: فنحن نطبق عليهـا مقـاييس تقدمهـا إلينـا حياتنـا الخاصة، وتجربتنا الداخلية الخاصة، بحيث تكون معرفتنا بالبشر ومعرفتنا التاريخية، متوقفـة على عمق معرفتنا بأنفسنا واتساع أفقنا الأخلاقي.

(**) das heuristische Prinzip

وقد كان مونتانيي يهتم دائما، اهتماما بالغ الحيوية، بحياة الآخرين، وكان بالطبع ينطوي على سوء ظن معيّن بالمؤرخين، وهو يجد أنهم يعرضون البشر في أوضاع خارجة على المألوف، وبطولية، إلى حد مفرط في طابعه الحَصْريّ، وأنهم يميلون بسرعة مفرطة إلى اعطاء صورة عن الشخصيات مُحْكَمة وموحدة:"والكتاب المتمكنون يرتكبون خطأ جسيما لدى تكوينهم وإعطائهم صورة محكمة وموحدة عنّا (٢، ١، ص ٩)، ويبدو له أن من الأمور المعكوسة أن يُكَوِّن المرء من ذُرى قليلة في حياة ما، تصُّوراً لمجمل الإنسان، فالتذبذب والتبدل في الحالة الداخلية بعيدان عن المراعاة الكافية: "من أجل الحكم على انسان لابد من تتبع آثاره طويلاً، وبصورةٍ فضولية "(٢، ١، ص ١٨) وهو يرغب في الاطلاع على السلوك اليومي، المعتاد، والعفوي، للإنسان. وفي هذا الصدد يعد محيطه الذي يستطيع أن يلاحظه بالمعاناة الخاصة معادلا في القيمة لمادة التاريخ "وللحكم على انسان يجب متابعة آثاره على نحو مطول ومفصّل. (٣، ١٣، ص ٥٩٥) والأحداث الخاصة والشخصية تهمه بمقدار ماتهمه أعمال الدولة وربما أهمته أكثر منها، على أن الأمر لايقتضي حتى أن تكون قد حدثت بالفعل: "... في الدراسة التي أقوم بها حول طبائعنا، ودوافعنا، تفيد الروايات المخترعة، إذا كانت ممكنة الحدوث، شأن الصادقة، سواء، أحدثت أم لم تحدث، في باريس أم في روما، ولجان أم لبيير، فهذه دائما نوبة من نوبات الطاقة البشرية"(١، ٢١، ص ١٩٤)، وكل هذا الجهد من أجل الاطلاع على حياة الآخرين يمّر من خلال مصفاة المعاناة الذاتية، ولايجوز للمرء أن تضلله بعض تصريحات مونتانيي حيث يحذر مثلا من الحكم على الآخرين بالاستناد إلى نفس المرء ذاته أو أن يَعُدَّ المرءُ مالايستطيع أن يتصوره، أو ما يناقض أخلاقنا، مستحيلاً. وهذا لايمكن أن يعود إلاّ على أناس تعد معاناتهم الذاتية مفرطة في الضيق، أو مفرطة في السطحيّة، أما النظرية التي كان من الممكن استخلاصها من أمثال هذه التصريحات فهي المطلب المتمثل في اعطاء وعينا الداخليّ مزيداً من المرونة والاتساع، ذلك لأن مونتانيي ماكان ليعرف كيف يقرر مبدأ آخر في علم الاكتشاف (Heuristik) من أجل المعرفة الأخلاقية التاريخية من حيث كونها معاناة ذاتية، وهناك مواضع عديدة يصف فيها منهجه من وجهة النظر هذه، ومنها التالية، على سبيل المثال: " إن هذه العناية الطويلة الأمد الذي أبديها نحو ذاتي لأعتبر بها، تحملني على الترفّق في إدانة غيري – فكنت منذ

طفولتي، أرى ذاتي في غيري ص ٢٨٨ وفي هـذه الكلمـات يكمـن كـل منهـج ضـروب النشاط التي يتخذ منها فهم تصرفات الآخرين أو أفكارهم هدفا له، وكـل مـاتبقّى، مـن تجميع المصادر والشواهد، والنقد الخارجّي، ونظام المـوروث، كـل ذلـك ليس إلاّ عمـلاً مساعداً، وعملاً تمهيدياً. وأما ذلـك القسـم مـن التصريـح المشـار إليه بالسـادس، آنفـا، فيتناول صدقه: فهو يحتاج إليه وحده لتنفيذ مقصده، وذلك ما يملكه أيضـا، وهـو يقـول هذا بنفسه وهو حق فهو صادق صدقاً فائقاً في كل مايمسه هو ذاتـه، وقـد كـان يسـره، كما يقول ذلك هنا، وفي العديد من المواضع الأخرى من المقالـة (وحتـى في المقدمـة) أن يكون قلبه مفتوحا بقدر أكبر قليلاً، فقواعد التهذيب تفـرض عليـه بعـض القيـود، ومـع ذلك فقد أخـذ عليـه نقـاده في أقصـى الحـالات الإفـراط في الصـدق، ولم يـأخذوا عليـه التفريط فيه أبدا، وهو يتحدث كثيراً جداً عن نفسه، وقارئه لايتعـرف، بكـل التفـاصيل، على حياته الفكرية والنفسية فحسب، بل على حياته الجسدية أيضاً. ويوجد عـدد كبـير من ضروب التعريف بصفاته الشخصية وعاداته وأمراضه وتغذيتـه وخصوصياتـه الجنسـية متناثرة في المقالات، ولاريب في أن هـذا لايحـدث بـدون قـدر قليـل مـن الزهـوّ بـالنفس فمونتانيي يتمتع بنفسه، وهو يعرف أنه يعد، من كل وجهة، إنساناً حراً، غنياً متكـاملاً، ناجحاً إلى حد فائق، وهو لايستطيع، على الرغم من كل السخرية من النفس، أن يخفـي هذا الاستمتاع بشخصه، ولكنه استمتاع يتمثـل في وعـي هـادىء لنفسـه، قـائم بذاتـه، وخال من التفاهة، أو الخيلاء، أو الاضطراب، أو المجون فهو مزهو "بقالبه الذي يتميز بـه وحده "forme toute sienne seine ومع ذلك فاستمتاعه بنفسه ليس هو الموضـوع الأهـم والحقيقي في صدقه الذي يتعلق بالفكر والجسد على السواء، فالصدق جزء جوهري مـن منهجه في تصوير الحياة الخاصـة العرضيـة علـى الإجمـال: ومونتـانيي يؤمـن بأنـه لايجـوز الفصل بين الفكر والجسد في مثل هـذا التصويـر، وقـد أضفـى علـي هـذا الإيمـان، بكـل هدوء، وبدون أن يصاحب تصويره الذاتي بحركات تشنجية، صورة عمليـة صريحـة غـير متحفظة تبلغ صراحتها وواقعيتها ما لا يكاد يبلغه أحـد قبلـه، ولا يبلغـه إلا القلائـل مـن بعده، فهو يتحدث حديثا مفصلا عن جسده وكيانه الجسدي، لأنه جـزء جوهـري مـن ذاته، وقد توصل إلى أن يجعل التابل الجسدي لشخصه يتغلغل في كتابه مـن دون أن يثـير السأم، وتنصهر وظائفه الجسدية، وأمراضه، وموتـه الجسـدي الخـاص، الـذي يكـثر مـن

الحديث عنه ليعوِّد نفسه على فكرة الموت، بفعاليتها الحسية الملموسة، مع المضمون الفكري والأخلاقي لكتابه إلى حد يجعل كل محاولة للفصل محاولة لا معنى لها، ويتصل بذلك من جديد نفوره من المذاهب المدرسية للفلسفة الاخلاقية التي تحدثنا عنها من قبل، أما ما يأخذه عليها، وهو التجريديّ، والمموّه لواقع الحياة، في مناهجها، والانتفاخ في مصطلحاتها، فيمكن أن يُرَدَّ هذا كله آخر الأمر إلى انها تعمد تارة إلى الفصل في النظرية وتارة في الممارسة التعليمية على الأقل، بين الفكر والجسد، ولا تتيح للأخير مجال الحديث عنه، وهي تنطوي جميعاً، فيما يرى مونتانيي، على رأي في الانسان مفرط في الكبرياء، فهي تتحدث عنه وكأنه مجرد فكر، وتزيف بذلك واقع الحياة "هذا الاسلوب الدقيق خاصٌ بالمواعظ. إنها مواعظ تهدف إلى إرسالنا إلى العالم الثاني، الحياة حركة مادية وجسدية، عمل ناقص في جوهره وغير منتظم، اني اهتم بجوانبها كما هي: (٣، ٩، ص ٤٠٩ /١٠).

والمواضع التي يتحدث فيها عن وحدة الفكر والجسد كثيرة جداً، وهي تقدم جوانب مختلفة كثيرة جداً من نظريته، وفي بعض الأحيان ترجح كفة التواضع الساخر "...وأنا، ذو الحالة المختلطة، الغليظة...، أكثر بساطة من أن انغمس انغماساً شديداً في الجري وراء الملذات الحاضرة الخاصة بالقانون البشري والعام ، الملذات المرهفة من الناحية الذهنية، والذهنية بصورة مرهفة "٣، ١٣، ص٦٤٩" وثمة موضع آخر، فائق الإمتاع يلقي الضوء على علاقته بالأفلاطونية ويلقي الضوء بذلك، في الوقت نفسه، على علاقته بفلسفة العصر القديم، الأخلاقية على وجه الإطلاق وأفلاطون يخاف من انشغالنا الشغوف aspre بالألم وبالشهوة، لأنه يلزم الروح بالجسد، ويلصقها به على نحو مفرط، اما انا فأقرب إلى النقيض لأنه d, autant quil en desprend et descloue d'autanT(١، au'ill'en ٤٠، ص١٠٠/١) ، لأن الجسد عند أفلاطون عدو الاعتدال الذي يغوي الروح ويجرفها معه، أما عند مونتانيي فإن الجسد يملك طريقاً وسطاً منصفاً ومعتدلاً تجاه الشهوة وتجاه الألم في صورة استعداد طبيعي . بينما يعد ما يزيد في حدة الألم والشهوة فينا هو النقطة ذات الشأن la poincte في روحنا، ومع ذلك فإن أهم المواضع في سياقنا حول هذا الموضوع هي تلك التي تكشف عن المصادر المسيحية- الجوهرية العامة في نظرته ففي فصل (حول الظن) (٢، ١٧، ص٦١٥) يكتب قائلاً:

Le corps a une grand'part à nostre estre, il y tient un grand rang; ainsi sa structure et composition sont de bien juste considération. Ceux qui veulent desprendre nos deux pièces principales, et les sequestrer l'un de l'autre, ils ont tort; au rebours, il les faut r'accupler et rejoindre; il faut ordonner à l'âme non de se tirer à quartier, de s'entretenir à part, de mespriser et abandonner le corps (aussi ne le sçauroit elle faire que par quelque singerie contrefaicte), mais de se r'allier à luy, de l'embrasser..., l'espouser en somme et luy servir de mary, à ce que leurs effects ne paraissent pas divers et contraires, ains accordans et uniformes. Les Chrestiens ont une particuliere instruction de cette liaison; ils sçavent que la justice divine embrasse cette société et joincture du corps et de l'âme, jusques à rendre le corps capable des recompenses eternelles; et que Dieu regarde agir tout l'homme, et veut qu'entier il reçoive le chastiment, ou le loyer, selon ses merites.

"إنّ للجسد دوراً كبيراً في وجودنا، وهو يتبوأ مكانة رفيعة فيه ولبنيته وتكوينه اعتبار. وإن هؤلاء الذين يبحثون عن الفصل بين مبدئينا الأساسيين وإبقائهما بعيدين لفي ضلال. وعلى النقيض من ذلك ينبغي العمل على جمعهما ويجب أن توقر النفس وأنْ لا تنسحب لتنطوي على ذاتها محتقرة للجسد وهاجرة إياه، بل يجب أن تتفاعل معه وتعانقه".

أما أن وحدة الجسد والفكر عند مونتانيي تجد جذورها في الأنتروبولوجيا المسيحية الجوهرية العامة، فذلك ما كان من الممكن إثباته بدون هذه الشواهد أيضاً، فعليها يرتكز استبطانه الواقعي، وما كان هذا ليمكن تصوره بدونها، ولكن أمثال هذه المواضع، (وربما أمكن أن يضيف المرء إليها بعدُ موضعا آخر ٣،٥،ص٢١٩) توجد ملاحظة هامة عن زهد القديسين، تكشف عن مقدار وعيه للسياق، وهو يستند إلى عقيدة انبعاث الجسد، وإلى مواضع في الكتاب المقدس وهو يثني في هذا السياق بالذات على فلسفة أرسطو التي لم يكن يجد لها فيما عدا ذلك موضعا كبيراً في نفسه في الحقيقة: إنني لا أتعرف، عند أرسطو، على الجزء الأكبر من دوافعي العادية، ويستشهد بأحد المواضع الكثيرة التي يكافح فيها اوغسطين ضد النزعات الثنوية والروحانية في عصره، وهو يستخدم التعارض بين الملاك والبهيمة الذي أخذه عنه باسكال، وقد كان في وسعه أن يزيد في عدد الشواهد المسيحية على نظرته زيادة هامة فوق ذلك، وكان في وسعه قبل كل شيء أن يستعين بتجسيد الكلمة ذاتها، على أنه لم يفعل هذا على الرغم من أن الفكرة خطرت بباله بلا ريب، وقد كان لابد لإنسان ربي تربية مسيحية في عصره أن يلح على هذا الحافز، وقد تجنب الإشارة، عن قصد، على ما يبدو، لأن هذا كان خليقاً أن يضفي على إيضاحاته، على غير ارادة منه، طابع مذهب مسيحي، وذلك ما كان

بعيداً عن ذهنه كل البعد، اذ يسره ان ينأى بطريقه عن أمثال هذه الموضوعات الحرجة، ولكن التساؤل عن مذهبه الديني، ذلك التساؤل الذي أعده آخر الأمر تساؤلا لاغناء فيه، ليس له علاقة بتقدير أن جذور نظرته الواقعية إلى الإنسان تكمن في المسيحي الجوهري العام.

ويختتم بثناء على فلسفة أرسطو:

للحكمة مهمة واحدة هي المقدرة على تأمين الصالح المشترك لهذين الجزئين المتحدين.

La secte Peripatetique, de toutes sectes la plus sociable, attribue à la sagesse ce seul soing, de pourvoir et procurer en commun le bien de ces deux parties associées; et montre les autres sectes, pour ne s'estre assez attachées à la considération de ce meslange, s'estre partialisées, cette-cy pour le corps, cette autre pour l'âme, d'une pareille erreur; et avoir escarté leur subject, qui est l'homme; et leur guide, qu'ils advouent en general estre Nature.

ويوجد موضع آخر، هام بالمعنى ذاته، في نهاية الكتاب الثالث، في الفصل الختامي عن المعاناة (٣،١٣،ص٦٦٣):

الروح يوقظ ويحيي الجسد.

A quoy faire demembrons nous en divorce un bastiment tissu d'une si joincte et fraternelle correspondance? Au rebours, renouons le par mutuels offices; que l'esprit esveille et vivifie la pesanteur du corps, le corps arreste la legereté de l'esprit et la fixe. *Qui velut summum bonum laudat animae naturam, et tamquam malum naturam carnis accusat, profecto et animam carnaliter appetit, et carnem carnaliter fugit; quoniam id vanitate sentit humana, non veritate divina* [1]. Et il n'y a piece indigne de nostre soin, en ce present que Dieu nous a faict; nous en devons conte jusques à un poil; et ce n'est pas une commission par acquit [2] à l'homme de conduire l'homme selon sa condition; elle est expresse, naifve et trèsprincipale, et nous l'a le Createur donnée serieusement et severement. [...] [Ceux qui prétendent se détacher de leur corps] veulent se mettre hors d'eux, et eschapper à l'homme; c'est folie; au lieu de se transformer en anges, ils se transforment en bestes; au lieu de se hausser, ils s'abattent. Ces humeurs transcendentes m'effrayent.

الروح يوقظ الجسد ويزيل عنه الثقل، والجسد يحدّ من خفة الروح ويثبتها وهنالك من يمدح طبيعة الروح وكأنه خير عميم ومن ينعت طبيعته الجسد بالشر يشتهي الروح بشراهة جسدية ويهرب من الجسد لأنه لايحكم بموجب الحقائق الإلهية بل بشرائع البشر.

ونأتي الآن إلى القسم الأخير من نصنا، وهو يتناول الوحدة التي توجد عنده بين الكتاب والكاتب، خلافا لما عند المختصين الذين يكشفون عن معرفة فنية لاتتصل بشخوصهم إلاّ اتصالاً واهيا، وقد قال الشيء ذاته، مع بعض ضروب التدرّج الأخرى في موضع آخر فوق ذلك ٢، ١٨، ص ٦٦٦) لم أصنع كتابي أكثر مما صنعني كتابي، انه كتاب مساوٍ بالجوهر لمؤلفه، وجزء من حياته.

ولا ينبغي أن يضاف إلى ذلك شيء، ومع ذلك فإن سوء النية تجاه الخبير المثقف، وتجاه التخصص ما زال في حاجة إلى تفسير يحاول أن يكشف عن المكان التاريخي لمثل هذه التصريحات، وذلك أن المثل الأعلى الخاص بالإنسان المثقف من كل جانب، وغير المتخصص، تدين به الحركة الانسانية للنظرية القديمة وإلى المثال القديم ايضا، ومع ذلك فقد كانت البنية الإجتماعية في القرن السادس عشر لا تتيح تحقيقه الكامل، ويضاف إلى هذا أن القدرة الكبيرة ذاتها التي كان يقتضيها الكشف الجديد عن التراث القديم، كانت تنشيء أنموذجاً جديداً من المثقف المتخصص الانساني، وربما كان رابليه مازال يعتقد ان الثقافة الكاملة يجب أن تكون ملكا ذاتيا لكل العلوم، أي أن تكون العالمية هي جملة كل المعارف المتخصصة، وربما كان برنامجه التربوي المجاوز للواقع، لجارجنتوا، مقصوداً به إلى الجدّ في هذا المعنى وعلى كل حال فإن هذا لن يتحقق، ومن أجل العمل العلمي الذي يجب النهوض به يبدأ التخصص الآن يشق طريقه، بصورة أكبر كثيراً مما كان في العصر الوسيط، ويقابل ذلك على خط مستقيم التصور الخاص بالإنسان الكامل من كل جانب وبصورة متساوية، وكان يزيد من فعاليته أن الحركة الإنسانية لم تكن هي وحدها التي تحمله، إذ بادر إلى معونتها أيضاً التصور الاقطاعي المتأخر، عن رجل البلاط الكامل، الذي عاد نظام الحكم المطلق إلى تبنيه، وأخصبته النزعات الجارية على نهج الأفلاطونية، وكان العدد الآخذ في الازدياد بقوة كبيرة، بفعل الرخاء المتصاعد والانتشار الأكبر للمعارف الأولية، لأولئك الذين كانوا يطالبون بالإسهام في الحياة الفكرية-والذين ينتمي

جزء منهم إلى النبلاء، وجزء إلى الطبقة الوسطى في المدن، يحتاج إلى صورة من صور المعرفة ليست من قبيل الثقافة المتخصصة، وهكذا نشأت صورة للمعرفة العامة لم تكن محددة تبعا لأغراض مهنية، وكانت ذات طابع اجتماعي قوي جدا، بل كانت وفقا للزي السائد، على انها لم تكن موسوعية، تبعا لنطاقها بحكم البداهة، على الرغم من أنها كانت تمثل ما يشبه خلاصة لكل المعرفة، مع تفضيل الأدبي، وما يقوم على الذوق بصورة مطلقة وكانت الحركة الإنسانية بالذات في وضع يجعلها تسهم بالقسط الأكبر من المادة، ونشأت طبقة أولئك الذين سموا فيما بعد المثقفين ولما كانت قد انبثقت عن الاوساط الاكثر نفوذاً من الناحية الاجتماعية والاقتصادية، وهي التي كانت التربية والرعاية الجيدة بالمعنى الموافق للزي السائد، وحسن المعاشرة، والبراعة في التعامل مع الناس وحضور الذهن، أهم عندها من أي اختصاص فني، ولما كانت الاوساط المذكورة ما تزال تسيطر عليها أحكام القيمة الخاصة بالنبلاء والفرسان، وإن كانت هي من أصل متوسط، ولما كانت هذه الأحكام ما زالت تلقى المساندة من قبل المثل القديمة للحركة الانسانية بمقدار ما كانت الطبقات العليا في العصر القديم تنظر إلى الاشتغال بالفن والعلوم، لا على أنه مهنة، بل على أنه استجمام-: otium أي على أنه حيلة مطلوبة للانسان المعيَّن للحياة العامة إلى حد فائق، وللعمل القيادي- السياسي، فقد نشأ خلال أجل قريب نوع من ازدراء التخصص الفني، وكان المثقف المحدود باختصاصه والإنسان المحدود مهنيا على الإطلاق، أى ذلك الذي كان يذوب في معرفته الخاصة بموضوع اختصاصه، بجعل هذا أيضاً محسوساً في سلوكه وحديثه، ويعد مضحكاً وقليل الشأن، وعاميا، وقد وصلت هذه الفكرة في عهد الحكم المطلق الفرنسي، في القرن السابع عشر، إلى الازهار الكامل وسيكون علينا أن نتناول ذلك فيما بعد، إذ أنها أسهمت إسهاماً غير قليل في المثال الخاص بالفصل الإسلوبي الذي يهيمن على الكلاسيكية الفرنسية، ذلك لأن الثقافة كلما كانت أكثر عموماً قل اعترافها بالمعرفة المتخصصة والعمل المتخصص، وذلك على الأقل في صورة نقطة انطلاق لنظرة شاملة أكثر عموماً، وازداد ابتعاد الكمال المنشود الكلي الجوانب للمحسوس، والموافق للحياة والعملي.

وفي هذا التطور يتبوأ مونتانيي مكاناً هاماً، على الرغم من أنه لم يكن موافقا لذوقه، بلاريب، إذ يعد الإنسان المقبول عنده meme a ignorer, suffisant بلاريب، سلفاً لذلك الرجل الشريف الذي لايحتاج، كالمر عند موليير، إلى أن يكون قد تعلم شيئاً متخصصا، ليصدر حكماً على صحتهم مضمون من حيث الزي السائد ، على كل شيء، فهل يكون مونتانيي مع ذلك الكاتب الأول الذي كتب لطبقة المثقفين الموصوفة آنفاً، لقد أثبت الجمهور المثقف وجوده أول مرة من خلال نجاح المقالات، فمونتانيي لايكتب لطبقة معينة، ولالنطاق اختصاص محدد، ولا "للشعب"ولاللمسيحيين، وهو لايكتب لحزب، ولايشعر شعور الأديب، بل يكتب الكتاب الأول في التأمل الذاتي اللااختصاصي، وإذا هناك أناس، رجال ونساء يحسون أنهم مخاطبون، وقد قام بعض المترجمين من ذوي النزعة الإنسانية، ولاسيما أميو (Amyot) الذي يشيد مونتانيي بذكراه بهذا المعنى أيضاً، بالعمل التمهيدي له، ومع ذلك فهو الأول من حيث كونه كاتباً قائماً بذاته، وعلى هذا فمن الطبيعي تماماً أن ينطوي على تلك التصورات الخاصة بالثقافة الملائمة لتلك الطبقة الأولى ذات الأرستقراطية الفائقة بعد، وغير المضطرة بعد إلى العمل المختص من المثقفين، وبالطبع فان هذا لم ينتج عنه مطلقاً بالقياس إليه أن تغدو ثقافته وقالب حياته تجريديين وفارغين من الواقع ومعرضين عن العرضي–اليومي وقائمين على الفصل الأسلوبي، والحال نقيض ذلك تماما، فقد كانت طبيعته السعيدة والغنية في غير حاجة إلى العمل العملي، وفي غير حاجة إلى نشاط فكري متخصص في موضوع ما، ليظل قريباً من الواقع، وكانت كأنها تتخصص كل لحظة في شيء مختلف وكانت تشق طريقها كل لحظة إلى انطباع جديد، وتعمقه بطريقة محسوسة كتلك التي كان المرء في عصر الإنسان الشريف خليقاً أن يحس أنها غير ملائمة بلاريب، أو يستطيع المرء أن يقول أيضاً أنه تخصص في نفسه، في الحياة الخاصة العرضية إجمالاً، وعلى هذا يكون الرجل المقبول عنده ليس هو الرجل الشريف بعد، بل سيكون "انسانا كاملاً"، وكان فوق هذا يعيش في عصر لما يكتمل تطوره، وقد حول بتأثيره التعويضي صورة حياة الرجل الشريف إلى أنموذج قياسي، ولكنه لم يكن قد انتمى بعد إليه.

والنص الذي يتم تحليله من قبلنا منطلق جيد للتوعية بأكبر عدد ممكن من المضامين ووجهات النظر الخاصة بمشروع مونتانيي، وهو تصوير الحياة الخاصة العرضية اجمالا،

وهو يعرض نفسه في جدية كاملة ليلقي الضوء على الشروط العامة للحياة الانسانية، وهو يعرض نفسه مندمجا في أوضاع من حياته، عرضية قائمة على المصادفة ويتناول حركات وعيه المتبدلة التي يمسك بها دونما احتيار، وفي هذه العرضية، - واللااختيار، بالذات، يكمن منهجه، وهو يتحدث عن آلاف الاشياء، ويختلط الأول بالآخر بسهولة، وسواء عليه أن يروي طُرْفة، أو يتحدث عن شواغله اليومية، أو ينظر في نظرية أخلاقية قديمة، أو يتذوق الشعور المسبق بموته الخاص، وقلما يغير الإيقاع وهذا الإيقاع على الإجمال إيقاع. حديث غني جداً باللُّوَنيات، يساق بحيوية ولكن دونما إثارة، ولايستطيع المرء أن يسميه مناجاة ذاتية، لانه يبدو أنه يتوجه إلى امرئ ماعلى الدوام، ويحس المرء بشيء من السخرية بصورة دائمة تقريبا، وفي كثير من الأحيان تبرز بقوة، ومع ذلك فهي لاتنال أدنى نيل من الصدق العفوى الذي ينبعث ضوؤه من كل سطر، ولايكون أبداً رسمياً متكلّفاً أو عاطفياً، ولايتخلى أبداً، من أجل مكانة الموضوع، عن طريقة في التعبير ذات طابع شعبي مؤثر، او صورة مأخوذة من الحياة اليومية، على أن الحد الأقصى لأسلوبه إنما هو، كما قلنا من قبل، ذلك العنفوان الذي يهيمن على نصنا، ولاسيما الفقرة الثانية منه، بصورة شاملة تقريبا، وهو يعرب عن ذاته هنا، كما يحدث في كثير جداً من الأحيان، عن طريق أجزاء للجملة، يقابل بعضها بعضاً على نحو شديد، وبصورة متعارضة في معظم الأحيان، مع صياغات حادة، محكمة، ولكن حركة شعرية تقريباً تتردد أيضاً في بعض الأحيان، كما في الجمل من(٢، ٦) التي نقلت آنفاً في الصفحة ٢٧٨. أما الأعماق الغامضة فتكاد تكون غنائية، ومع ذلك فسرعان ما يقطع التحليق الشاعري الكبير عن طريق الـ"نعم"المؤثرة، الحوارية، وهو لايعرف ولايريد إيقاعاً رفيعاً في الحقيقة، فهو يجد "متعة مؤثرة للغاية"في وضع للإيقاع يشير إليه هو نفسه بأنه "الأسلوب الهزلي والخصوصي"(١، ٤٠، ص ٤٨٥)، وهذه إشارة لايمكن ان تخطئها الملاحظة، إلى الأسلوب الواقعي في الكوميديا القديمة، إلى الحديث الأدنى أو المتواضع (sermo pedester od . humilis)، وتوجد اشارات مماثلة بقدر كبير، ولكن مايقدمه على أنه المضمون، ليس بالهزلي بحال من الأحوال، إنه الشرط الانساني، بكل اعبائه، ومشكلاته، ومهاويه، وبكل انعدام اليقين المبدئي. ومن كل الروابط الجوهرية العامة المفروضة عليه، وبصورة ملموسة إلى حد مفزع، وإيحائية، ومثيرة للرعدة، تبرز الحياة الحيوانية، والموت المتضمن فيها، ولاريب أن مثل هذه الواقعية الجوهرية العامة ماكان

يمكن تصورها بدون التصور المسيحي السابق عليها، للانسان، ولاسيما في أواخر العصر الوسيط. ومونتانيي يشعر بهذا أيضاً، فهو يشعر أن الارتباط المحسوس إلى درجة فائقة عنده بين الفكر والجسد، له صلة بضروب الفهم المسيحي للانسان، ولكن واقعيته الجوهرية العامة فارقت الاطار المسيحي الذي نشأت فيه فيما مضى، فما عادت الحياة الارضية رمز الحياة الأخروية، وماعاد يستطيع ان يبيح لنفسه أن يزدرى الهُنا من أجل الهُناك، ويهمله، فالحياة الأرضية هي الحياة الوحيدة التي يملكها، وهو يريد ان يتذوقها، "لأن هذه هي في النهاية وجودنا، وهي كل شيء"(٢، ٣ ، ص٤٧)، فالحياة هنا هدفه وفنه، وهو يعني هذا بطريقة جد بسيطة، ولكنها شديدة البعد عن الابتذال، وذلك يقتضي، قبل كل شيء، التحرر من كل ما يبدد الاستمتاع بالوجود ويثقل عليه، وما يصرف الاحياء عن أنفسهم لأنه في النهاية هو الوجود الذي هو نحن" (٣ ، ٩، ص٣٣٤)، ومن الضروري أن يحافظ المرء على حريته، وأن يحافظ على وجوده، وأن يتخلص من التزامات العمل المفرطة في الشدة ، وألا يرتبط بهذا الأمر أو ذاك، "فأعظم الأشياء في العالم أن تعرف كيف تكون لنفسك"(١، ٣٩ ، ص٤٦٤)، وهذا كله جدي، ومبدئي بما يكفي، وهو مفرط في العلو بالقياس إلى (الحديث المتواضع sermo-humilie) كما كانت النظرية القديمة تفهمه، ومع ذلك فما كان ليعبر عنه بأسلوب رفيع وعاطفي، بدون تصوير محسوس لليومي، فالخلط الأسلوبي جوهري عام، ومسيحي، ولكن الفكرة ماعادت مسيحية، ولامن العصر الوسيط وان المرء ليتردد في تسميتها بالقديمة ، فهي اكثر من ذلك تأسيسا على الجانب المحسوس، ويأتي فوق ذلك شيء آخر، وذلك أن الانعتاق من التصورات الشمولية المسيحية لم يرجع بمونتانيي، على الرغم من المعرفة الدقيقة ذات الرعاية الدائمة ببساطة إلى النظرات والأحوال التي كان أمثاله قد عاشوا فيها أيام شيشرون وبلوتارك، على أن الحرية المكتسبة الآن كانت أشد إثارة واتساما بطابع اليوم وارتباطاً بالشعور بعدم الطمأنينة إلى حد بعيد، وكان الفيض الباعث على التشوش من الظاهرات التي وجهت العيون إليها الآن فحسب يبدو غلاباً، وكان العالم، سواء منه الخارجي او الداخلي، يبدو هائلا، لاحدود له، ولايدرك، وكانت الحاجة، الانسجام فيه تبدو عسيرة الإشباع ومع ذلك فهي حاجة ملحة، والحق أن مونتانيي يعد الأكثر هدوءاً من بين كل أولئك الناس أولي الخطر، والعظماء أحياناً عظمة قادرة على البقاء، في هذا القرن، فهو ينطوي في ذاته على الثقل والمرونة بما يكفي، وهو

يتمتع بالاعتدال الطبيعي، وقلما يحتاج إلى الطمأنينة مادامت تعود دائما من جديد بصورة تلقائية، إلى التكون عنده، ويسعفه فوق ذلك إعراضه المستسلم عن معرفة الطبيعة، وعدم تطلعه، الذي لايضل، إلى شيء سوى نفسه، ولكن في هذا الكتاب ايضاً يتهدج الانفعال الذي يرجع إلى الإغناء المفاجئ والهائل، لصورة العالم الخاصة، بالامكانات الكامنة فيه، والتي لم يستنفد بعد.

ثم إن ما ينطوي على معنى أكثر من هذا بعد، أنه رأى مشكلة التوجيه الذاتي للإنسان الرؤية الأكثر صفاء بين كل معاصريه، وهي مهمة تأمين الرفاهية في الحياة بدون نقاط استناد ثابتة، ومعه تغدو حياة الانسان، الحياة الخاصة العرضية، من حيث كونها كلاً، أول مرة إشكالية بالمعنى الحديث، ولايحق للمرء أن يقول أكثر من هذا، على أن سخريته ونفوره من الكلمات الكبيرة، واستمتاعه الهادئ العميق بنفسه يعوقه عن تجاوز الإشكالي وتخطيه إلى المأساوي الذي يظهر حتى من عمل ميكيل أنجلو، على نحو لاتخطئه العين، والذي ينبثق في الجيل التالي لمونتانيي في مواضع عديدة من أوروبا في المجال الأدبي أيضاً، ولقد قيل مراراً إن العصر الوسيط المسيحي لايعرف المأساة، والأدق من ذلك أن يصاغ القول على أساس أن كل المأساويات في العصر الوسيط متضمنة في مأساة المسيح ولكنها تنبثق الآن في صورة مأساة الفرد الشخصية إلى الحد الأقصى، وذلك بصورة أقل كبتاً إلى حد بعيد بالمقارنة مع العصر القديم، بفعل التصورات الموروثة عن حدود القدر، والأرض، والقوى الطبيعية، والقوالب السياسية، والجوهر الإنساني الداخلي، لقد قلنا من قبل إن المأساة لايعثر عليها بعد في أعمال مونتاييني، فهو يرفضها، اذ أنه أكثر بعداً عن العاطفة ، وأكثر سخرية، بل أكثر ميلاً إلى الراحة اذا أخذنا هذه الكلمة بمعناها اللائق، وهو يتمالك نفسه، على الرغم من كل مالديه من الإغراق في البعد عن الطمأنينة، بهدوء مفرط، أما أن هذا ضعف أو قوة فذلك مالا أريد أن أحاول الفصل فيه، وعلى أية حال فإن هذا التوازن الخصوصي في كيانه يمنع المأساوي الذي تبينت امكانيته في صورته عن الإنسان، من أن يتم التعبير عنه لديه هو ذاته.

١٣ – الامير المتعب

Le prince fatigué

PRINCE HENRY : Before God, I am exceeding weary.
POINS : Is it come to that? I had thought weariness durst not have attached one of so high blood.
PRINCE HENRY : Faith, it does me; though it discolours the complexion of my greatness to acknowledge it. Does it not show vilely in me to desire small beer?
POINS : Why, a prince should not be so loosely studied as to remember so weak a composition.
PRINCE HENRY : Belike, then, my appetite was not princely got; for, by my troth, I do now remember the poor creature, small beer. But, indeed, these humble considerations make me out of love with my greatness. What a disgrace is it to me to remember thy name? or to know thy face to-morrow? or to take note how many silk stockings thou hast; viz., these, and those that were thy peach-coloured ones? or to bear the inventory of thy shirts, as, one for superfluity, and one other for use?...

الأمير هنرى: أُشهِدُ الله أنني في غاية الإعياء.

بوينز: أوَبلغ الأمر هذا الحد؟ لقد كنت أحسب أن الإعياء لايجرؤ على أن يرقى لمن كان مثلك من ذوي المكانة السامية.

الأمير: في الحق قد أصابني الإعياء وإن كان في الاعتراف به ما يشين عظمتي ألا يبدو مُزْرِياً بي أن تشتهي نفسي زجاجة صغيرة من الجعة.

بونيز: ان نزعات الأمير ينبغي ألا تنزل به إلى اشتهاء مثل هذه الأشياء الدنيئة.

الأمير: ان شهيتي فيما يبدو ليست نبيلة كمَحْتِدى، ففي الحق ان نفسي لتشتهي زجاجة الجعة الصغيرة، إني والحق لأذكر الآن تلك الجعة وهي ذلك الشيء التافه، ولست أشك في أن هذه الأشياء الحقيرة تبغّض اليّ مكانتي السامية، وما أشد ما يصيبني من العار اذ- تبدلت إلى حد أن أذكر اسمك، بل وإلى ان تتعرف على وجهك في الغد، حين تلقاني، وأن أعنى بعد بالجوارب- الحريرية التي

تملكها، أي هذا الزوج الذي تلبسه الآن، والزوج الآخر الذي كان قرمزي اللـون، وذهـب طول الاستعمال بلونـه، وأن أعـي في ذاكرتـي مجموعـة قمصـانك الـتي لاتتجاوز واحدا للاستعمال وآخر يستبدل به بعد.

هذا حديث بين الأمير هاينتس، وهو الملك هنري الخامس فيما بعد، وأحد رفاقه أيام زهوه في الصبا، وهو يوجد في القسم الثاني من مسـرحية شكسـبير (هـنري الرابـع)، في بداية المشهد الثاني من الفصل الثاني، وبعد الاستنكار الهزلي لحقيقة أن شـخصية في مثـل هذه المكانة الرفيعة تصاب بالتعب، وبالحاجة إلى البيرة الخفيفة، وأن روحها مضطـرة إلى تلقي الملاحظات مطلقا من شخصية في مثل وضاعة بوينز بـل إلى أن تحتفـظ في ذاكرتهـا بقائمة مقتنياتها من قطع الملابس تهكما على النزعات التي باتت بالغـة القـوة منـذ عهـد شكسبير، إلى الفصل الصارم بين السامي والواقعي-اليومي، وكـانت النزعـات مـن هـذا الطراز تستلهم الأنموذج القديم ولاسـيما مـن خـلال سنيكا، وقـد انتشـرت عـن طريـق المقلدين من ذوي النزعة الانسانية، للمسرحية القديمة في ايطاليا، وفرنسا، وانكلترا ذاتها، ولكنها لم تكن قد رسخت أقدامها، ومهما يكـن مـن أهميـة تأثـير النفـوذ القديـم علـى شكسبير فإنه لم يستطع أن يغريه بهذا الفصل الأسـلوبي، لاهـو، ولا الأدبـاء المسـرحيين الآخريـن مـن حقبـة اليزابيت، وكـان التقليـد المسيحي المنتمـي إلى العصـر الوسـيط، والانكليزي الشعبي في الوقت ذاته، ذلك التقليد الذي كان يرفـض ذلـك، مـازال شـديد القوة وفي عصر لاحق أبعد كثيراً، أي بعد موت شكسبير بأكثر من قرن ونصف، أصبح شـعره مثـالاً وأنموذجـاً لكـل الحركـات الـتي ثـارت علـى الفصـل الأسـلوبي الصـارم في الكلاسيكية الفرنسية، ونريد أن نحاول أن نقرر ما يعنيه الخلط الأسلوبي في أعماله.

أما الموضوع فيطرقه بوينز، ويتلقفه الأمير علىالفـور، وذلـك بانفعـال وجدانـي يثـير الشجى، مع قليل من التنسيق، يؤكـد علـى التناقضـات:(انـه يفسـد مـزاج عظمـتي) في مقابل(البيرة الخفيفة) وينغمس الأمير في الموضوع انغماساً أعمق إذ يقدح زناده رد بويـنز الثاني، وتتحول البيرة الآن إلى مخلوق بائس.بما يشبه التطرّق المحرم إلى جـو وعيـه النبيـل، وفي هـذا الصـدد تخطر ببالـه اعتبـارت متواضعـة اخـرى تنغـص عليه عظمتـه الخاصـة،

ويستخلص من بينها، بذكاء، وسحر، وقحة، بوينز الواقف بين يديه: أوليس من العار عليّ أنني أتذكر اسمك، ووجهك بل حتى قائمة مقتنياتك من الثياب؟.

وثمة عدد كبير من عناصر الخلط الأسلوبي، متضمن في هذه الأسطر القلائل مذكورة و مشار إليها: عنصر المخلوقية الجسدية، وعنصر الموضوعات اليومية المبتذلة، وعنصر الخلط الطبقي بين الشخوص ذات المرتبة العليا والدنيا، وكذلك يشار في التعبير إلى الخلط بين طرق التعبير الرفيعة والوضيعة، بل يجري النطق باحدى الكلمات المميزة الكلاسيكية في الأسلوب الوضيع، وهي (humus متواضع)، وكل هذا يظهر في أعمال شكسبير المأساوية وبقدر وفير، والأمثلة على تصوير الخلقي-الجسدي كثيرة: فهاملت بدين وينبهر نفسه(وفي قراءة أخرى لايكون بدينا، بل حارا)، وقيصر يغمى عليه من جراء الرائحة المنتنه للغوغاء الذين يحتفون به، وكاسيو في عطيل سكران، وينتاب الجوع والعطش، والصقيع والحر ايضاً شخصيات تراجيدية، فهي تعاني من أهوال الطقس والمرض، ويصور الجنون عند أوفيليا بنفسيّة يبلغ من واقعيتها نشوء صورة للأسلوب مختلفة كل الاختلاف عما في هيراكليس ليوريبيدس، مثلاً ويكتسب هنا الموت الذي يمكن تصويره أيضاً تصويراً سامياً بصورة بحتة، مظهره الخلقي المتسم بسمة العصر الوسيط، في كثير جداً من الأحيان (الهيكل العظمي، رائحة التفسخ) ولايتجنب في أي مكان ذكر وسيلة يومية أو التصوير الملموس لمجرى الحياة اليومية بصورة عامة، وهذا يحتل مجالاً أوسع كثيراً منه في التراجيديا القديمة، على الرغم من أنه لم يكن هناك أيضاً، حتى قبل يوربيدس، مكروها كل الكراهية كما كان عند الكلاسيكيين في القرنين السادس عشر والسابع عشر.

وأهم من هذا الخلط بين الشخصيات، وما يتصل بذلك من الخلط بين المأساوي والهزلي والحق أن كل الشخوص التي يعالجها شكسبير معالجة مأساوية وسامية، من طبقة عالية، فهو لايتناول، شأن العصر الوسيط، "كل امرئ" تناولا مأساوياً، وهو أيضاً ارستقراطي بصورة أكثر وعياً من مونتانيي، فالشرط الإنساني ينعكس عنده-انعكاساً شديد التباين في الطباقات المتباينة، لامن الناحية العملية فحسب، بل فيما يتصل بالمكانة الجمالية أيضاً. فأبطالة التراجيديون ملوك وأمراء، وقواد، ونبلاء، وهم الشخصيات

الكبرى في التاريخ الروماني، على أن شيلوك حالة خاصة قصوى، والحق أنه لايعد بحال من الأحوال يومياً-مألوفاً تبعاً لطبقته، بل منبوذاً، ومع ذلك فهو من طبقة وضيعة على أية حال، أما السلوك الطائش لتاجر البندقية الذي تحركه موضوعات أسطورية فينوء من جراء الثقل والإشكالية في شخصه، بعبء مفرط في الثقل تقريباً وقد حاول كثير من الممثلين الذين أدوا دوره توجيه كل الاهتمام في المسرحية إليه وأن يجعلوا منه بطلاً تراجيدياً، على أن شخصيته تغري بالتأويل المتسامي التراجيدي فالكراهية عنده تقوم على أعمق الأسس وأكثرها إنسانية، وهي أعمق من الخبث عند ريتشارد الثالث، وهو يحدث شعوراً بالأهمية بفعل مقدرته وصلابته، ويضاف إلى ذلك بعدُ أن شيلوك يجد له صياغات تقارب في إيقاعها افكاراً إنسانية عظيمة، وهي في الحقيقة أمثال تلك التي بعثت في القرون اللاحقة أعمق الاضطراب، وأشهرها الجواب الذي يقدمه إلى الدوج(*) ليدافع وحده ضد القوم جميعاً، عن موقفه الحقوقي العنيد والذي لايرحم: لماذا لاتعاملون عبيدكم على أنهم انداد لكم؟ سوف تجيبون: العبيد ملكنا- وكذلك أجيبكم، وفي هذه اللحظة، وفي بعض اللحظات الأخرى، يتسم بشيء من العظمة المظلمة والإنسانية جداً في الوقت ذاته وهو لايفتقر مطلقاً إلى عمق الإشكالية، وشدة الظهور، وقوة العاطفة، وقوة التعبير ومع ذلك يدع شكسبير موضوعات المأساوي في النهاية تسقط في مرج أولمبي غير مبال وكان من قبل قد أبرز بقوة ملامح تشويهية مضحكة، وهي بخل اليهودي وخوفه المتسم بسمة الشيخوخة، وفي المشهد مع طوبال (نهاية ٣، ١)، حيث يتفجع على خسارة النفائس المخزوفة من قبل جيسكا، ويرقص من الفرح فوق رفات أنطونيو على التناوب، يظهر شيلوك في صورة شخصية هزلية صريحة. وفي الختام يدعه شكسبير ينصرف انصراف الشيطان المخدوع ، بغير عظمة، مثلما وجد ذلك في مشروعاته، وبعدُ انصرافه يقدم فصلا كاملا من مسرحية شعرية اسطورية وغرامية يُنسى فيها شيلوك ويُطوى، وعلى هذا فلاريب في أن الممثلين الذين يريدون ان يجعلوا من شيلوك بطلا تراجيديا ليسوا على حق، اذ ان هذا يتعارض مع مجمل ترتيب

(*) الدوج: لقب حاكم البندقية، أوجنوا، وقريب منه لقب الدوتشي في الابطالية والدوق في الانكليزية. «المترجم»

المسرحية.وشيلوك أقل عظمة إلى حد بعيد من اليهودي المالطي الفظيع عند مارلو، وذلك بصرف النظر عن حقيقة ان شكسبير عرف الإشكالية الإنسانية لليهودي وأدركها بصورة أعمق إلى حد بعيد، ويعد شيلوك بالقياس إليه، من الوجهة الطبقية والجمالية شخصية دنيا غير لائقة بالتراجيدي وانما تستحضر تراجيديته لحظة من الزمان، ولكنها بمجرد تابل في انتصار انسانية أعلى، وأنبل وأكثر حرية، وأكثر أرستقراطية أيضاً وكذلك يفكر أميرنا على هذا النحو أيضاً، وهو بعيد بعداً شاسعاً عن أن ينظر إلى بوينز على أنه ند له على الرغم من أنه الأفضل بين مجموعة فالستاف وعلى الرغم من أنه يتمتع بالفكاهة والشجاعة، ويالها من كبرياء تكمن في الكلمات التي يقولها له بعد أسطر قلائل من الموضع المنسوخ آنفاً:....

أما الطريقة التي يصور بها شكسبير، فيما عدا ذلك، الطبقات الوسطى والدنيا فسوف نعود إليها مرة أخرى، وعلى كل حال فهو لا يقدمها أبداً في صورة تراجيدية فتصوّره للمأساوي-السامي-تصوّر أرستقراطي بصورة مطلقة.

ومع ذلك فعندما يغض المرء النظر عن هذا التقييد الطبقي فإن الخلط الأسلوبي في تصوير الشخصيات بارز جداً، فالمأساوى والهزلي، والسامي والوضيع، يتداخلان أحدهما في الآخر في معظم المسرحيات التراجيدية بحكم سمتها الإجمالية، أشدّ التداخل، حيث تشترك عدة طرق متباينة في إحداث أثرها، والأحداث المأساوية التي تجري فيها أعمال رئيسية أو أعمال تتصل بالدولة أو أحداث مأساوية أخرى تتناوب مع المشاهد الهزلية الشعبية والخاصة بالدهاء التي ترتبط مع الحدث الرئيسي ارتباطاً وثيقاً أحياناً وارتباطاً أكثر ضعفاً أحياناً أخرى، أو يظهر في المشاهد المأساوية ذاتها إلى جانب الأبطال، مجانين أو نماذج هزلية أخرى تواكب أحداث أولئك، وآلامهم وأحاديثهم، وتقاطعها، وتعلق عليها بطريقتها، أو ينطوي كثير من الشخصيات المأساوية ذاتها أخيراً، على الميل إلى الخروج الهزلي، أو الواقعي، أو التشويهي المرير، على الأسلوب والأمثلة كثيرة على الحالات الثلاث جميعاً في العمل، أما الحالة الأولى، وهي تعاقب المشاهد المأساوية والهزلية ضمن المأساة فيمكن أن يورد المرء عليها المشاهد الشعبية في المسرحيات الخاصة بالرومان أو حكايات فالستاف في المسرحيات الملكية، او مشهد قبور الموتى في

هاملت وهذا الاخير يضرب قليلاً إلى المأساوي، وربما كان من الممكن تقريباً، بسبب دخول هاملت نفسه فيه، أن يفيد مثالاً على الحالة الثانية، بل حتى الثالثة، أما أشهر الأمثلة على الحالة الثانية، وهي مرافقة الشخصيات السامية -المأساوية من قبل معلقين هزليين، فهو المجنون في الملك لير، ومع ذلك فمن الممكن العثور على ماهو أكثر من ذلك إلى حد بعيد، من هذا الطراز في الملك لير نفسه، وفي هاملت وفي روميو وجولييت، وفي أماكن أخرى، غير أن ماهو أكثر حسماً بالقياس إلى طابع الأسلوب في مأساة شكسبير، إنما هو الحالة الثالثة، وهي الخلط الأسلوبي ضمن الشخصيات المأساوي والهزلي بين شخصية ذاتها، وهو يوجد أيضاً في ضروب من الخلط شديدة التعقيد، لدى الشخصيات الهامة المأساوية مبدئياً بل إن اضطرام لهيب حب روميو لجولييت يكاد يتسم بسمة المسرحية الهزلية، وتتطور الشخصيات الرئيسية في هذه المسرحية الغرامية بصورة لاشعورية تقريباً من الطفولي إلى المأساوي، أما الطلب الناجح من قبل جلوستر ليد الليدي (إنْ) على تابوت هنري الرابع (الملك ريتشارد الثالث، ١، ٢)، فيتسم بشيء غرائبي (غروتسك) قاتم، وكيلوباترا طفولية ومزاجية، وقيصر نفسه غير حازم وخرافي، وتعد كبرياؤه الباعثة على الرثاء مبالغاً فيها إلى حد مضحك تقريباً، وفي هذا الطراز يوجد الكثير، ويعد هاملت ولير قبل كل شيء هما اللذان يقدمان هنا أهم الأمثلة، أما جنون هاملت الواقعي، في نصفة والتمثيلي في نصفه الآخر، فيهب كالعاصفة ضمن المشهد الواحد أحياناً وحتى ضمن حديث واحد، خلال كل مستويات الأسلوب، فهو يقفز مثلاً من النكتة البذيئة إلى الغنائي أو السامي، ومن العبثي-الساخر- إلى التأمليّ الغامض والعميق، ومن التهكم المهين على الآخرين وعليه هو ذاته إلى منزلة القاضي المحركة للعواطف، وإلى رباطة الجأش الفخورة، ويكشف تعسف لير المستفيض الجبار، والعاطفي الرقيق، ضمن السامي الذي لامثيل له، عن ملامح الشيخوخي المتعب، وعن المسرحي، بل ان أحاديث المجنون الوفي تهتك إهاب سموه، على أن ماهو أعمق من ذلك بعد إنما هو ألوان خرق الأسلوب التي تكمن ضمن طبيعته ذاتها أي حالات فرط شعوره، وفورات الغضب المنطوية على انعدام القوة والحيلة، والميل إلى فنون التمثيل التشويهية، المريرة، وفي المشهد الرابع من الفصل الثاني يرمي بنفسه أمام ابنته السيئة ريجان التي كدرته ومازالت تكدره تكديراً بالغ المرارة، وعلى ركبتيها، كأنما ليمثل

طريقة السلوك المعهودة عنه (وهي التماس الصفح من جونير يل، ابنتـه الأخـرى): وهـي ايماءة تنطوي على الإذلال الذاتي التشويهي المرير، وهي صارخة وتمثيلية إلى حـد فـائق، فهو مستعد دائما للمبالغة في الأمر إلى أقصى الحدود، إنه يريد أن يقسر الأرض والسماء على أن تشاركا في النظر إلى أقصى ضروب عـاره، وإن تسـمعا اتهاماتـه، وأمثـال هـذه الايماءات تبدو باعثة على الشعور بالصدمة بالقياس إلى شـيخ في الثمـانين، وبالقيـاس إلى ملك عظيم، ومع ذلك فهي لاتنال من مكانته وعظمته، وذلك أن طريقته ملوكية مطلقة إلى حـد لايزيدهـا الإذلال عنـده إلا قـوة في الظهـور، ويدعـه شكسـبير ينطـق بنفسـه بالكلمات الشهيرة: (ay, every inch a king آه، في كـل بوصـة ملـك) وهـو في أعمـق حالات الجنون، مزوقةً تزويقاً تشويهياً، وهو يمثل دور الملـك لحظـة مـن الزمـان بطريقـة جنونية لا لنضحك، بل لنبكي، وليس بدافع الرثاء وحده، بل بدافع الإعجاب في الوقت نفسه بهذا القدر الكبير من العظمة التي تبدو في مخلوقيتها الهشة أكثر عظمة وامتناعا على التخريب فحسب، وقد تكون هذه الأمثلة كافية، ولايراد بها إلاّ أن تفيد في ردّ القـارئ إلى الوقائع التي تعد معروفة على نطاق عام، وتنسيقها على النحو الذي يقتضيـه طرحنـا، وشكسبير يخلط السـامي بـالوضيع والمأسـاوي مـع الهـزلي ، في فيـض لاينفـد مـن ألـوان التدرُّج، على أن الصورة تزداد غنـى عندمـا يضيـف المرء إلى ذلـك المسـرحيات الهزليـة الأسـطورية الخياليـة الـتي يـتردد فيهـا المأسـاوي كذلـك في بعـض الأحيـان، وليـس بـين المسرحيات المأساوية واحدة تتم فيها المحافظة على وضـع أسـلوبي واحـد مـن البدايـة إلى النهاية، وفي مكبث ذاتها يوجد المشهد التشويهي مع البواب (٢،١).

وعلى مدى القرن السادس عشر كـان تقسـيم المصـائر البشـرية إلى فئـتي المأسـاوي والهزلي قد دخل حيز الوعي من جديـد، وبـالطبع كـان هنـاك تقسـيم مماثل لم يكـن-بالغريب أيضاً عن قرون العصر الوسيط كل الغرابة ، ولكن مفهوم المأساوي لم يسـتطع أن يتطور فيها تطوراً حراً، والحق أن هذا لايعود، على سبيل الحصر، أو بصورة مطلقة، إلى الظروف المتمثلة في أن الأعمال الفنية المأساوية القديمة كـانت غـير معروفـة. وفي أن النظرية القديمة كانت منسية، أو كان يساء فهمها، اذ أن ظروفاً كهذه ما كانت لتقـف في طريق تكوين خاص للمأساوي، وإنما يعود إلى أن الطريقة الرمزية المسيحية في النظـر

إلى حياة الانسان كانت تتعارض مع تطوير المأساوي، إذ كان ينتصب فوق كل الأحداث البالغة الجدية في التاريخ الأرضي الجلال الفائق والمحيط بكل شيء، لحدث وحيد، هو ظهور المسيح، ولم تكن كل المآسي إلا تمثيلاً أو انعكاساً لسياق حدث وحيد كانت تصب فيه بالضرورة وهو سياق الوقوع في الخطيئة، وميلاد المسيح وآلامه، ويوم الحساب، ويتصل بذلك تحول محور الثقل من الحياة الأرضية إلى حياة أخروية بحيث لاتنتهي المأساة هنا أبداً، وقد اتيحت لنا الفرصة من قبل في الحقيقة، ولاسيما في الفصل الخاص بدانتي، لملاحظة أن هذا لا يعني بحال من الأحوال انتقاصاً من قيمة الحياة الأرضية أو الفردية البشرية ولكنه جر معه إخماداً للمنطلق المأساوي هنا على الأرضين، وتحويلاً للتطهير Katharsis إلى العالم الآخر، على أن التصور الشمولي الرمزي المسيحي أصابه الوهن الآن خلال القرن السادس عشر، في كل مكان من أوروبا تقريباً، إذ فقد المنطلق إلى الآخرة شيئاً من يقينه ووضوحه، وإن لم يجر التخلي عنه إلاّ في حالات نادرة، وفي الوقت نفسه تجلت النماذج القديمة، سنيكا أولا، ثم الإغريق أيضاً)، والنظرية القديمة، للعيون من جديد، لايكدرها مكدر، وقد شجع النفوذ القوى للكتّاب القدماء تطور المأساوي تشجيعاً شديداً، ولكن لم يكن من غير المتوقع أيضاً أن تقع القوى التي كانت تنطلق من الظروف الزمنية المذكورة، ومن الثقافة الخاصة، نحو المأساوي، في التناقض أحياناً.

لقد كان العصر القديم ينظر إلى الأحداث الدرامية في الحياة البشرية على الأرجح في صورة تقلب للحظوظ، يحل بالانسان من الخارج، ومن الأعلى، بينما كانت المزايا الخاصة للبطل في الصورة الإليزابيتية للتراجيديا، وهي أول صور التراجيديا الحديثة حقاً، تكتسب مكانتها على نحو أقوى إلى حد بعيد، على أنها مصدر مصيره، وهذا هو الرأي السائد، فيما أعتقد، وهو يبدو لي صائباً على الاجمال، وهو يحتاج بالطبع إلى التمييز الدقيق وإلى الاستدراك، ففي التمهيد لطبعة من طبعات شكسبير ماثلة أمامي (الأعمال الكاملة لوليام شكسبير، لندن، وجلاسقو، مقدمة سانت جون أرفين ، ص١٢) أجد تعبيراً عما يلي: وهنا نصل إلى الفرق الكبير بين المسرح الاغريقي والمسرح الاليزابيتي: فالتراجيديا في المسرحيات الاغريقية تراجيديا منظمة ليس للشخصيات فيها دور حاسم،

وإنما يتمثل دورها في مجرد أن تعمل وتموت، أما التراجيديا في المسرحيات الاليزابيتية فتنطلق مباشرة من قلب الناس أنفسهم فهاملت هو هاملت، لا لأن إلهاً ذا نزوات أرغمه على ان ينتقل إلى نهاية مأساوية بل لأن هناك جوهراً فريداً فيه يجعله لايقدر على أن يتصرف بأية طريقة أخرى سوى ما يفعله، ويستأنف الناقد بأن يبرز عند هاملت حرية التصرف التي تجعله يرتاب ويتردد أمام القرارات الحاسمة، وهي حرية في التصرف، لايملكها أوديب أو أوريست ، وفي هذه الصورة يصاغ التناقض صياغة مفرطة في اطلاقها، إذ أن المرء لن يجد مناصاً من الإقرار لميديا اويريبيدس، مثلاً، "بجوهر فريد- unique essence" بل بحرية في التصرف، بل بلحظات من التردد والصراع ضد عاطفتها الخاصة القاسية، بل إن سوفوكل القديم -الكلاسيكي، المعدود في حكم النموذجي، إن صح التعبير، يعرض في بداية أنتيجون، في حديث كلتا الأختين مثالاً على شخصيتين، في الوضع ذاته على وجه الدقة، بدون أي قسر من القدر، وبناء على الخصوصية المتباينة في طبعهما بصورة خالصة، على طريقة مختلفة في التصرف، ومع ذلك فإن الفكرة الأساسية للناقد الانكليزي صحيحة، فشخصية البطل في التراجيديا الإليزابيتية، ولاسيما عند شكسبير متطورة على نحو أكثر دقة وتعدُّد جوانب، إلى حد بعيد، من الشخصية القديمة، وهي تسهم بنصيب أكثر فعالية في صياغة المصير، ولكن المرء يستطيع أن يصوغ الفرق بطريقة أخرى بعدُ، بأن يقول ان تصور القدر في التراجيديا الاليزابيتية مصوغ صياغة أوسع، وأكثر ارتباطاً في الوقت نفسه بمزايا الشخصية منه في التصور القديم، ففي هذا لايعني القدر شيئاً سوى سياق الحدث الراهن المأساوي، والتشابك الحاضر الذي تجد الشخصية المعنية نفسها فيهما، أما ماجرى لها فيما عدا ذلك في حياتها فلا يشار اليه إلا قليلاً، مادام لاينتمي إلى التاريخ السابق للصراع الراهن، وظروف حياتها العامة، وكل ما نسميه «بيئتها»، وباستثناء عمرها وجنسها، وطبقتها، والإشارة ذات الطابع النمطي إلى مزاجها، لانلّم بشيء عن حياتها العادية، بل يتجلى كيانها ويتطور ضمن الحدث المأساوي في كل مرة، وكل ما عدا ذلك فهو محذوف، وهذا يستند إلى طريقة نشوء المسرحية القديمة وشروطها التقنيّة الأولية، فحرية الحركة التي لم تظفر بها إلا على نحو شديد التدرج تعد أقل إلى حد بعيد عند أويريبيدس منها عند المحدثين، ويرتكز الاقتصار الصارم على الصراع المأساوي الراهن، على أساس أن موضوعات المأساة القديمة كانت

تؤخذ، على سبيل الحصر تقريباً من الأساطير القومية، وفي بعض الحالات القليلة، من التاريخ القومي، ومن الموضوعات المقدسة التي كانت أحداثها وشخصياتها معروفة عند المستمعين، وكانت «البيئة» معروفة أيضاً، وكانت الأحوال، فوق هذا، هي ذاتها على وجه التقريب في كل مكان، ومن أجل ذلك لم يكن يوجد دافع إلى وصف طابعها الخصوصي، وجوّها الخاص. لقد هز أوريبيدس التقاليد، بطريقة أدخل بها ضروباً جديدة من التصور للأحداث، وللشخصيات على السواء في المواد المتوارثة، ولكن هذا أيضاً لايقارن بتعدد الجوانب في الموضوعات، والحرية والصياغة والابتكار، اللذين يتمتع بهما المسرح الإليزابيثي، والمسرح الحديث على الاطلاق، ومع تعدد الجوانب الكبير في المواد، وحرية الحركة الهامة في المسرح الاليزابيثي، يتضح لنا في كل مرة الجو الخاص تماماً، وشروط الحياة، والتاريخ السابق للشخصيات، ولايقتصر مسار الأحداث على خشبة المسرح، بصورة صارمة، على مسار أحداث الصراع المأساوي، بل توجد أحاديث، ومشاهد وشخصيات لايقتضيها الحدث الحقيقي بالضرورة، ونحن نطلع بذلك على الكثير جداً من «الأمور الأخرى» عن الشخصيات الرئيسة ويتكون تصورٌ عن حياتهم العادية، وشخصيتهم الخاصة، بصورة مستقلة عن شبكة العلاقات التي يوجدون أسرى فيها الآن بالذات، وعلى هذا فإن القدر يعني هنا أكثر إلى حد بعيد من مجرد الصراع الراهن. وفي التراجيديا القديمة يمكن التمييز بوضوح في كل مكان تقريباً، بين السمة الطبيعية للشخصية وبين مصيرها الذي ينتابها الآن. أما في التراجيديا الإليزابيثية، فيواجهنا في أغلب الحالات، لا الشخصية الطبيعية الخالصة، بل شخصية سبقت صياغتها بحكم المولد، وظروف الحياة، والتاريخ السابق (أي القدر). فالشخصية التي سبق للقدر أن أسهم فيها بنصيب كبير للغاية قبل أن تتحقق في صورة الصراع المأساوي المحدّد، هذه لاتكون في كثير من الأحيان إلا الحافز الذي تكتسب من جرائه مأساة مهيأة منذ عهد طويل، طابع الواقع الراهن. ويرى المرء هذا بوضوح خاص في شيلوك، أو في الملك لير. فمايحدث لكل منهما مرسوم له بوجه خاص، أي للشخصية الخصوصية لشيلوك أو لير، وهذه الشخصية ليست هي الشخصية الطبيعية فحسب، بل هي شخصية سبق تكوينها بحكم الميلاد، والوضع، والتاريخ السابق أي بفعل القدر، في خصوصيتها التي لاتقبل التبديل وفي مأساويتّها المرسومة لها.

وقد سبق أن ذكرنا إحدى العلل، أو على الأقل، الشروط الأولية لهذا التصوير المؤسس على نطاق أوسع كثيراً، لمصير الإنسان: فالمسرح الاليزابيتي يقدم عالماً للبشر متعدد الجوانب أكثر إلى حد بعيد من المسرح القديم، إذ يوجد تحت تصرفه كل البلدان والعصور وكذلك كل مركبات الخيل في صورة موضوعات، وهناك مواد من التاريخ القومي والروماني، ومن العصر الأسطوري، عصر ما قبل التاريخ، ومن الأقاصيص والحكايات، أما مسارح الأحداث فانكلترا، وسكوتلندا، وفرنسا، والدانيمارك، وإيطاليا واسبانيا، وجزائر البحر المتوسط، والشرق، وبلاد اليونان القديمة، وروما القديمة ومصر القديمة، فمجرد سحر جو الغرباء، كما عرضته للجمهور الانكليزي البندقية أو فيرونا عام ١٦٠٠، مثلاً يعد في الحقيقة، بالقياس إلى المسرح القديم شيئاً غير كامل، ولكنه مع ذلك عنصر غير معروف تقريباً، كما أن شخصية مثل شيلوك تطرح، بمجرد وجودها، مشكلات كانت تقع خارج محيطه. وهنا ينبغي الإشارة إلى أن القرن السادس عشر كان ينطوي على مستوى عال من الوعي التاريخي - المنظوري، ولم يكن لدى المسرح القديم إلا القليل من الدافع إلى تطوير هذا الوعي، لأن دائرة موضوعاته كانت مفرطة في المحدودية، ولأن الجمهور القديم لم يكن ينظر إلى البيئات الأخرى للثقافة والحياة، سوى بيئته الخاصة، على أنها مُعادِلَة لها في القيمة، ولم يكن ينظر اليها على أنها موضوع في يستحق الاهتمام، بل تلاشت في العصر الوسيط، المعرفة العملية بالبيئات الثقافية وشروط الحياة الأجنبية، وعلى الرغم من أن اثنتين منها كانتا تعودان إلى الماضي وهما القديمة، (الرومانية واليونانية)، واليهودية - المسيحية، كان لهما أهمية كبيرة في إطار ثقافات العصر الوسيط، وكانت كلتاهما تُصوَّران، ولاسيما اليهودية المسيحية، في كثير من الأحيان، في الأدب والفن، فقد كان هناك افتقار إلى الوعي التاريخي - المنظوري - إلى درجة أن الأحداث والبشر من تلك العصور البعيدة كانوا ينقلون إلى أشكال الحياة (المحلية) الخاصة وشروطها: فقد أصبح قيصر، وإنياس وبيلاتوس، فرساناً، ويوسف الآرامي (Arimathia) رجلاً من الطبقة الوسطى، وآدم فلاحاً من القرن الثاني عشر، أو الثالث عشر، كما كان المرء يلقى أمثال هؤلاء في فرنسا، أو انكلترا، أو ألمانيا.

ومنذ الاشراق الأول للحركة الإنسانية يبدأ الناس يحسون أن أحداث الأسطورة والتاريخ القديمين، وأحداث الكتاب المقدس أيضاً، منفصلة عن عصرهم الخاص، لابفعل كرّ العصور فحسب، بل من جراء الاختلاف الكامل في شروط الحياة، وفي البداية تحقق الحركة الإنسانية ببرنامجها لتجديد أشكال الحياة والتعبير القديمة نظرة تاريخية في العمق لم تتمتع بمثلها حقبة سابقة معروفة لدينا إلى هذا الحد فهي ترى العصر القديم في عمق تاريخي، وفي مقابله بصورة متميزة، عصور الظلام الخاصة بالعصر الوسيط الواقع بين العصرين، وفي صدد الظفر بهذه الرؤية المنظورية لم تكن تهمها الأخطاء في الفهم والتأويل التي يمكن أن تكون اقترفتها في التفاصيل. ويمكن إثبات أثر لمثل هذه النظرة المنظورية التاريخية منذ عصر دانتي، على أنه يغدو في القرن السادس عشر أكثر دقة وانتشاراً، ولئن حاولت النزعة إلى إضفاء طابع المطلق على النموذج القديم، وعدم الإكتراث بكل ماعداه، ومايتخلله، أن تزيح المنظور التاريخي في مجال الوعي من جديد، كما سنرى فيما بعد، فإن هذا لم يصب قط نجاحاً إلى الدرجة التي يمكن عندها الوصول من جديد، ذات مرة، إلى الحياة الطبيعية في حد ذاتها، حياة الثقافة القديمة، أو البساطة التاريخية في القرنين الثاني عشر، والثالث عشر، ويضاف إلى ذلك في القرن السادس عشر، أثر الاكتشافات الكبرى التي وسعت الأفق الجغرافي الحضاري، ووسعت بذلك التصورات الخاصة بالأشكال الممكنة للحياة البشرية بدفعة جبارة، وتكّون لدى شعوب أوروبا المختلفة الشعور القومي حتى أخذت تعي خصوصيتها المختلفة، وأخيراً أسهم انشقاق الكنيسة أيضاً في تمييز مجموعات البشر المختلفة، بعضها إزاء بعض، حتى انتشرت، بدلاً من التناقضات البسيطة نسبياً، بين الإغريق، وبالتالي الرومان، والبرابرة، أو بين المسيحيين والوثنيين، صورة للمجتمع البشري أكثر تعقيداً إلى حد بعيد جداً، ولم يحدث هذا دفعة واحدة، بل ظلّ يتطور عهداً طويلاً، ولكنه يسير في القرن السادس عشر على دفعات، وعلى نطاق شاسع، سواء فيما يتصل بإتساع النظرة المنظورية، أم فيمايتصل بعدد البشر الذين ظفروا به، ويتغير الواقع الذي يعيش فيه الناس، ويغدو أوسع وأغنى بالإمكانات، وبغير حدود، وبذلك يتغير أيضاً بالمعنى ذاته بمجرد أن يغدو موضوعاً للتصوير، وماعاد محيط الحياة المصوّر في كل مرة هو الوحيد الممكن، أو جزءاً من الوحيد الممكن المحدود بحدود ثابتة، وفي كثير جداً من الأحيان يجرى التبدل من مجال

من مجالات الحياة إلى مجال آخر، وحتى حين لايحدث هذا يمكن تمييز وعي أكثر انطلاقاً يضم عالماً غير محدود، من حيث كونه أسلوباً للتصوير، وقد سبق أن أشرنا إلى ذلك في صدد بوكاشيو، وقبل كل شيء في فصلنا عن رابليه، وقد كان في وسعنا أن نفعل ذلك أيضاً في صدد مونتانيي، لقد أصبح الوعي المنظوري في التراجيديا الإليزابيتية، ولاسيما عند شكسبير أمراً بدهياً، على الرغم من أنه لايتم التعبير عنه، لا بدقة بالغة، ولا بصورة موحدّة تماماً، وفي بعض الأحيان ينطوي شكسبير وأدباء جيله على تصورات خاطئة عن البلدان والثقافات الأجنبية، وهم يخلطون في بعض الأحيان عن قصد، مشاهد وإيماءات معاصرة بموضوع أجنبي، مثل الملاحظات الخاصة بالمسرح اللندني في هاملت، وفي كثير جداً من الأحيان يقدم شكسبير، مسرحاً للأحداث، بلاداً أسطورية لاترتبط بالعصور والأماكن الواقعية، إلا ارتباطاً واهياً تماماً، ولكن هذا أيضاً مجرد صور تمثيلية للنظرة المنظورية، فالوعي الخاص بتعدد الجوانب في شروط الحياة البشرية متوفر عنده، وهو يحتاج إلى أن يفترضه بصورة أولية لدى جمهوره.

على أن المنظوري يتجلّى ضمن المادة الواحدة بعد بطريقة أخرى، وذلك أن شكسبير وكثيراً من معاصريه يكرهون أن يستخرجوا منعطفاً مصيرياً وحيداً، لايمس إلا قليلاً من الشخصيات في وضع أسلوبي واحد، بصورة جذرية من السياق العام للحدث، مثلما فعل ذلك شعراء العصر القديم التراجيديّون، وذلك ما فاقهم فيه فوق ذلك أحياناً مقلدوهم في القرنين السادس عشر والسابع عشر، وهذا الإجراء العزلي الذي يمكن تفسيره بالاستناد إلى الشروط الأولية المتصلة بالعبادة، والأساطير والشروط الأولية التقنية الخاصة بالمسرح القديم، يتناقض مع تصورٍ لسياق عالمي سحري ومتعدد الأصوات ظهر في عصر النهضة، أما مسرح شكسبير فلايقدم ضربات قدر منعزلة تنزل من عَلٍ في معظم الأحيان، وتنحسم نتائجها بين شخوص قلائل، بينما يظل العالم المحيط به مقتصراً على شخوص قلائل ضروريين بصورة مطلقة من أجل استمرار الحدث - بل يقدم شبكات من العلاقات في العالم الداخلي تتولد في ظروف مفترضة ومن تفاعل الشخصيات التي تتم صياغتها بصورة معقدة وتسهم فيها البيئة أيضاً، بل المنظر الطبيعي، وحتى أشباح الموتى - والكائنات الأخرى السماوية، حيث لايسهم ذوو المشاركين أبداً

في كثير جداً من الأحيان في دفـع الحـدث إلى الأمـام، أو يسـهمون بذلـك بقـدر ضئيـل فحسب، بل يظلون في مشاركة وتفاعل، على مستوى أسلوبي مختلف، وتظهـر أحـداث جانبية، وشخصيات ثانوية بكثرة عظيمة تعد فائضة عن الحاجة بالقياس إلى ترتيب أمـور الحدث ذاته، أو يمكن تخفيضها تخفيضاً شديداً بلا ريب، مثل حكايـة جلوسـتر في الملـك لير، والمشهد بـين بومبي وميناس في أنطونيـو وكليوبـاترا (٢،٧) ومثـل كثـير جـداً مـن المشاهد والشخصيات في هاملت، وكل امـرىء يعـرف أمثلـة أخرى، ومـن البدهـي أن أمثال هذه الأحداث والشخصيات ليست عديمة الجدوى تماماً في ترتيب أمر المسرحيات، بل إن مَوْلًى مثل أوسريك في هاملت يصاغ على مايصاغ عليه لأنه يحدث انعكاساً هامـاً لعقلية هاملت وحالته النفسية الراهنة. غير أن صياغـة أوسـريك ليسـت ممايقتضيـه تتـابع الحدث، ويُعدّ تنسيق مسرحيات شكسبير منطوياً على سعة تبذيريـة، فهـو يشـهد علـى استمتاعه بصياغة ظاهرات الحياة الأشد تبايناً، وهذه تعد من جديد مستوحاة من تصـور السياق الكوني للعالم، بحيث يستدعي كل وتر يتعرض لِلّمْس من أوتـار المصير البشـري فيضاً من الأصوات المشاركة والمتجاوبة، وليست العاصفة الـتي تطـرد فيهـا ريجـان أباهـا الشيخ، الملك، من قبيل المصادفة، وإنما هي تدبير قوى سحرية تجرى تعبئتها لدفع الحدث إلى الذروة. وكذلك تعد أحاديث المجنون، وبعد ذلك أحاديث توم المسكين، أصواتاً مـن تلك الأوركسترا العالمية، على حين لايكون دورها داخل البناء العقلانـي المجرد للحـدث إلا دوراً ضئيلاً، وفي هذا الصدد يظهر غنى كثير التـدرج في الأوضـاع الأسـلوبية يَتَنَزَّل ضمن الإيقاع الرئيسـي، الـذي يعـد رفيعـاً، إلى مسـتوى المسـرحية الهزليـة (Farce) وإلى التافه، وتعد صورة الأسلوب إليزابيتيّة وشكسبيرية بوجه خـاص كـل الخصـوص، ولكـن جذوره تكمن في التقاليد الشعبية، على أنها تكمن في الحقيقـة وفي الأصـل، في مسـرحية العوالم الخاصة بتاريخ المسيح. والحق أنه يوجد مراحل متوسطة، وقد تداخلت فيمـا بـين ذلك ضروب شتى من الموضوعات المتفرقـة الفولكلوريـة لاتعـد مسـيحية الأصـل، ومـع ذلك فإن الفهـم الجوهـري - العـام للإنسـان والبنـاء المقلقـل، مـع مافيـه مـن الأحـداث والشخصيات الثانوية الكثيرة، واختـلاط الرفيـع بـالوضيع لايمكـن لـه في نهايـة الأمـر أن يصدر عن مصدر آخر سوى المسرح المسيحي في العصر الوسيط الذي كـانت فيـه كـل هذه الأشياء مرتبطة بالضرورة بطبيعة المسألة نفسها، بل إن إسهام العناصر في مصير هـام

يجد أنموذجه الأشهر في الزلزال عند وفاة المسيح (متى، ٢٧، ٥١، ومايليها) وكان هذا الأنموذج قد ظل عميق الأثر في العصر الوسيط (انظر أنشودة رولاند ١٤٢٣ ومايليها، أو الحياة الجديدة، Vita Nova، ٢٣)، ومع ذلك فقد ضاعت البنية الفوقية للمجموع الآن في المسرح الإليزابيتي، وماعادت مسرحية المسيح هي المسرحية العامة التي يصب فيها كل مصير بشري، وتكتسب القصة الممسرحة حدثاً إنسانياً محدداً يكون محوراً لها وتكتسب وحدتها من هذا، وينفتح الطريق أمام المأساة الانسانية القائمة بذاتها ويتراجع النظام القديم الكبير، الوقوع في الخطيئة، والتضحية للرب، ويوم الحساب، وتجد مسرحية الانسان نظامها في ذاتها، وهنا يتدخل النموذج القديم بمافيه من التعقيد والأزمة والحل المأساوي، ويؤخذ تقسيم الحدث إلى فصول من هناك أيضاً، ولكن حرية المأساوي، ومضمار الانسان بصورة مطلقة، ماعادا يعرفان الحدود القديمة أما انحلال مسيحية العصر الوسيط في الأزمات الكبيرة فيُبْرِزُ حاجة إلى التوجيه الذاتي، وإرادة اقتفاء آثار القوى الخفية للحياة، حيث يدخل السحرّي والعلمي والأولي، والأخلاقي - الانساني، في علاقات فيمابينهما، ويبدو كأن انسجاماً هائلاً يسري في العالم، وكانت المسيحية فوق هذا قد صاغت المشكلات البشرية (الخير والشر، والخطيئة والمصير) بطريقة أكثر إثارة، وأكثر انطواء على التعارض، بل بطريقة أكثر تناقضاً، من العصر القديم. وحتى عندما أخذ الحل عن طريق الخطيئة الموروثة ودراما الخلاص يفقد مكانته ظلت الصياغة ذات الإثارة الأعمق للمشكلة، والتصورات المتصلة بها عن طبيعة، الإنسان محافظة على فعاليتها عهداً طويلاً بعد ذلك، وتعرض أعمال شكسبير القوى المتحررة التي مازالت مع ذلك تحمل في ذاتها كل الغنى الأخلاقي العائد إلى الماضي، في صورة متطورة، وسرعان ماتعاظم، بعيد ذلك، سلطان الحركات المعاكسة الكابحة وكانت البروتستانتية والاصلاح الديني المضاد والمنظمات الاستبدادية في المجتمع وفي الحياة الفكرية، والمحاكاة الأكاديمية - الطهرانية[1] للعصر القديم، والعقلانية والعلمية التجريبية، تحدث آثارها معاً، فلم تتابع هذه الحرية في المأساويّ تطوّرَها بعده.

---

[1] .Puristisch

وعلى هذه الطريقة يعد عالم شكسبير الأخلاقي والفكري أحفل بالحركة، وأكثر طبقات، وأكثر درامية في حدّ ذاته، حتى من قبل أي حدث معين، من عالم العصر القديم، إلى حد بعيد، فالأساس ذاته يتحرك الناس عليه، وتدور الأحداث، أكثر اضطراباً، ويبدو كأن حركات داخلية تزلزله، ولايوجد عالم ساكن في صورة خلفية، بل عالم ينشأ من جديد على نحو مستمر، صادر عن الطاقات المتناهية في تعقيدها، وهذا مايحس به، بلا ريب، كل قارىء أو مستمع، ومع ذلك فقد يكون مما لايخلو من الفائدة أن نَصِفَ دينامية حركة الأفكار عنده بمزيد من التفصيل، ونضرب مثالاً. ففي التراجيديا القديمة يكون التفلسف في معظم الأحيان غير مسرحيّ، فهو جملة يتم تجريدها، من الأحداث، وتعميمها، متحررة من الشخصية ومصيرها. أما في مسرحيات شكسبير فيغدو التفلسف شخصياً، وينشأ مباشرة من الوضع الراهن للمتحدث، ويظل مرتبطاً بذلك، وهو ليس نتيجة للخبرة المكتسبة من الأحداث، كلاّ، وليس بالجواب المؤثر، على طريقة الرجز (Stichomathie)[1] بل هو تأمل ذاتي درامي يبحث عن الطريق الصحيح للمخرج الخاص، أو يَقْنَط من العثور عليه. وعندما يحاول يوريبيدس، أكثر كتاب المأساة الإغريق ثورة على الفروق الطبقية بين البشر، يحدث هذا في أشعار تصاغ على شكل أحكام تفيد مثلاً أن الاسم وحده يعيب العبد، وفيماعدا ذلك لايقل العبد النبيل في شيء عن الرجل الحرّ، أما شكسبير فلايجادل ضد النظام الطبقي، ويبدو أنه لم يكن له البتة وجهات نظر خاصة بالثورة الاجتماعية؛ ولكن عندما تعرب إحدى شخصياته عن أمثال هذه الأفكار انطلاقاً من وضعها، فإنما يحدث هذا بطاقة مسرحية - راهنة تضفي على الفكرة شيئاً خلاباً، وحاسماً: ألا فدعوا عبيدكم يعيشون مثلما تعيشون أنتم، وأعطوهم الطعام ذاته والمسكن، وزَوِّجوهم أبناءكم! أوَ تقولون إن العبيد ملك لكم؟ حسناً، وبهذا الجواب ذاته أجيبكم: هذا الرطل من اللحم اشتريته، فهو ملكي.. والمنبوذ شيلوك لايستند إلى الحق الطبيعي، بل إلى الحق القائم، فيالها من عصرية دينامية تكمن في مثل هذه السخرية المأساوية المرّة!

---

[1] نزاع كلامي، يدور شعراً.

ويؤدي العدد الكبير من الظاهرات الأخلاقية التي يبدعها بمجموع العالم المتجـدد أبداً والذي تسهم هي على الـدوام في تجديـده إسـهاماً فعـالاً، إلى غنـى بأوضـاع الإيقـاع لم تستطع التراجيديا القديمة أن تبدع مثله أبداً، وأنا أفتح صفحة لا على التعيين من مجلد لشكسبير وأصادف مكبث، الفصل الثالث، المشـهد السـادس، حيـث يفضـي لينوكس، وهو نبيل سكوتلاندي، إلى أحد أصدقائه بوجهة نظره في الأحداث الأخيرة:

My former speeches have but hit your thoughts,
Which can interpret further: only, I say,
Things have been strangely borne. The gracious Duncan
Was pitied of Macbeth: — marry, he was dead : —
And the right-valiant Banquo walk'd too late;
Whom, you might say, if't please you, Fleance kill'd,
For Fleance fled. Men must not walk too late.
Who cannot want the thought, how monstrous
It was for Malcolm and for Donalbain
To kill their gracious father? damned fact!
How did it grieve Macbeth! did he not straight,
In pious rage, the two delinquents tear,
That were the slaves of drinks and thralls of sleep?
Was not that nobly done? Ay, and wisely too;
For'twould have anger'd any heart alive,
To hear the men deny't...

ماقلته سابقاً ينسجم مع أفكارك، ولها أن تسترسل في التـأويل، كـل مـاأقول هـو أن الأمور قد حُرِّفت على نحو غريب، دنكان الطيـب عطـف علـى مكبـث، وإذا هـو والله يموت، وبانكو الشجاع تأخر في الطريق، ولك تقول ان شئت ان فلينس قتله لأن فلينـس هرب، وعلى الرجال ألا يتأخروا في الدروب، ومن كان خليقاً ألاّ يفكر بوحشـية في أن يقتل مالكولم ودونلبن. أباهما الطبيب؟ ياللحقيقـة اللعينـة! لشـد مـاأحزنت مكبـث! ألم يذهب على الفور، في غضبة موالية، ويمزق كلا المجرمين سكرانين قد غلبهما النوم؟ فمـا من فؤاد حي إلا كان خليقاً أن يغضب لو سمع الرجلين ينكران.

وصيغة الحديث المستعملة في هذه الفقرة التي يفهـم فيهـا المرء شيئاً بطريقـة مـاكرة («يلقي في روْعِه»)، وبدون أن يصرح به، كانت معروفة بلا ريب في العصر القديم، إذ يتطرق اليها كوينتليان في الكتاب التاسع عندما يتحدث عن الموضوعـات المثيرة للجدل

بالأسلوب الرمزي وتوجد أمثلة لدى كبار الخطباء. أمّا أن يكون ذلك خالياً من التنسيق تماماً، وفي وسط الحديث الخصوصي، ومع ذلك واقعاً بصورة كاملة ضمن الجو المأساوي الكئيب، فهذا مزيج غريب عن العصر القديم كل الغرابة، وأتابع تقليب بضع صفحات، وأجد الكلمات التي يستقبل بها مكبث، قبل كفاحه الأخير مباشرة، نبأ موت زوجه:

SEYTON: The queen, my lord, is dead.
MACBETH: She should have died hereafter;
There would have been a time for such a word...
To-morrow, and to-morrow, and to-morrow
Creeps in this petty pace from day to day
To the last syllable of recorded time;
And all our yesterdays have lighted fools
The way to dusty death. Out, out, brief candle!
Life's but a walking shadow; a poor player,
That struts and frets his hour upon the stage,
And then is heard no more: it is a tale
Told by an idiot, full of sound and fury,
Signifying nothing. *(Enter a Messenger.)*
Thou com'st to use thy tongue; thy story quickly...

سايتون: مولاي، الملكة.. ماتت.

مكبث: كان خيراً لها أن تؤجل موتها، وتنتظر إلى أن يتسنى لي الاهتمام بخبرها، هكذا تنصرم الأيام فلا نشعر بها، متوالية إلى آخر حرف من أبجدية الكتاب الذي يحرر فيه الدهر أحداثه وسيره، وكل ليلة تنقضي تمهد لبعض الأناسيّ الضعاف طريق القبر، انطفىء، انطفىء أيها النور المستعار هنيهة، ماالحياة؟ إن هي إلا ظل زائل، وماهي إلا الساعة التي يقضيها الممثل على المسرح متخبطاً تعباً، ثم يتوارى - ولن يرى، إن هي إلا أقصوصة يقصُّها أبله بصيحة عظيمة وكلمات ضخمة وهي خالية من المعنى (يدخل رسول) - مكبث: (مستمراً) وراءك نبأ! تكلم! أسرع!.

لقد أصبح مكبث من جراء كل المهول الذي صنعه، ومن جراء ماعاني من عمله قاسياً لايهاب، وليس من اليسير أن يفزعه شيء I have supp,d full with horrors ويترجم شليجل ذلك بقوله: «Jch habe mit dem Graun zur Nacht gespeist» (لقد تغذيت

بالأهوال في الليل، وتعد كل طاقاته فوق هذا مشدودة إلى الحد الأقصى من أجل ذلك الدفاع الأخير، وهناك يبلغه نبأ موت الرفيقة التي دفعته فيما مضى إلى الجريمة، والتي فارقتها القدرة على الحياة مع ذلك قبله - ويلقي به لحظة من الزمان فحسب، في هوة الإطراق المتجهم، وهو تخفيف لحدة التوتر، وعلى أنه بالطبع بمجرد تخفيف يفضي إلى مالا أمل فيه، وإلى الثقيل، والميؤوس منه، غير أنه مثقل أيضاً بالإنسانية والحكمة، لقد بات مكبث مثقلاً بالحكمة التي اكتسبها بذاته والتي نجمت له من خلال مصيره، ونضج للمعرفة وللموت، وهو يصل إلى نضجه الأخير في هذه اللحظة التي تفارقه فيها رفيقته البشرية الأخيرة، والوحيدة، ومثلما ينهض الانسان هنا من المأساوي - القاسي، ينهض مرة أخرى من التشويهي المضحك بكل النقاء، على نحو ماكان يقصد به في الحقيقة، وكما يحتمل أن يكون حقق ذاته في اللحظات السعيدة ذات مرة، أما بولونيوس فسخيف، وهرم، ومجنون، غير أنه عندما يسدى إلى ابنه المرتحل النصائح الأخيرة، ويباركه (٣،١) يتمتع بحكمة الشيخوخة، والكرامة.

على أن مايلاحظ هنا ليس بمجرد الحشد الكبير من الظاهرات، والمزيج الفائق الانسانية، الذي يقدِّم المرة بعد الأخرى في لُوَيْنات متدرجة جديدة، من الرفيع والوضيع والسامي واليومي، والمأساوي، والهزلي، بل ذلك التصور الذي يصعب صياغته في كلمات واضحة، ولكنه يحدث أثره مع ذلك في كل مكان، والخاص بأساس كَوْنّي يظل يحوك نفسه بغير انقطاع، ويتجدد، وتتصل أجزاؤه جميعاً بعضها ببعض وينسكب كل هذا منه، وهو الذي يجعل من الممكن عزل حدث أو وضع أسلوبي. أما رمزية دانتي المشتركة، المحدودة بحدود واضحة، والتي يحسم فيها كل شيء في العالم الآخر، في مملكة الرب النهائية، والتي لاتبلغ فيها الشخصيات واقعها الكامل إلا في العالم الآخر، فما عاد لها وجود، فالشخصيات المأساوية تبلغ كمالها الأخير من هنا، عندما تنضج، وهي مثقلة بالمصير، مثل هاملت، ومكبث، ولير ولكنها لاتعد مع ذلك بمجرد أسيرة للمصير الذي ينتاب كلا منها، بل هي مترابطة جميعا بحكم كونها من اللاعبين في لعبة كتبها شاعر العالمين المجهول، الذي لايسبر غوره ،والذي يظل أبداً يكتب عنه، انها لعبة لاتعرف

الشخصيات معناها الحقيقي وواقعها، وأريد أن أورد على ذلك بعض الأبيات "العاصفة"(١٤٤).

... these our actors,
As I foretold you, were all spirits, and
Are melted into air, into thin air;
And, like the baseless fabric of this vision
The cloud-capp'd towers, the gorgeous palaces,
The solemn temples, the great globe itself,
Yea, all which it inherit, shall dissolve,
And like this unsubstantial pageant faded,
Leave not a rack behind; we are such stuff
As dreams are made of, and our little life
Is rounded with a sleep.

.... وهؤلاء ممثلونا على ما أخبرتك سابقا- كانوا جميعا أطيافا فذابت هواءً، هواءً رقيقاً: ومثل النسيج الوهمي لهذه الرؤيا ستذوب الأبراج التي تغشى رؤوسها السحب، والقصور الفاخرة، والهياكل المهيبة، والكرة الأرضية العظيمة ذاتها، أجل، وكل ما نملك، وبدون أن تترك خلفها أثراً، مثلما تلاشى هذا العرض التمثيلي الوهمي، ونحن لا نتألف إلا من مثل ما تتألف منه الأحلام، وان حياتنا الصغيرة ليحفُّ بها النوم..(من ترجمة أحمد زكي ابو شادي، مطبعة المقتطف -١٩٣٠).

وبذلك يستفاد في الوقت نفسه ان شكسبير ينطوي في الحقيقة على الواقع الأرضي وعلى أشكاله المتسمة بسمة الحياة اليومية إلى أقصى الحدود، أيضاً، في آلاف من الانكسارات والخلائط، ولكنّ مقصده يتجاوز تصوير الواقعي في مجرد علاقاته الارضية تجاوزاً بعيداً، فهو يحيط بالواقع، ولكنه يتفوق عليه ويتبين هذا من مجرد ظهور الأشباح والساحرات، ومن الأسلوب اللغوي الذي يعد مجانباً للواقعي في كثير من الأحيان، والذي تنصهر فيه مؤثرات سنيكا، ومدرسة بترارك، وتيارات أخرى من الزي السائد، بطريقة حسية خاصة، ولكنها لاتتسم بالواقعية إلا على نحو متقطع. على أن هذا يتبين بصورة أكثر جوهرية في البنية الداخلية للأحداث التي تتسم في كثير جداً من الاحيان، وفي أهم المسرحيات بالذات، بواقعية متناثرة متقطعة، وتظهر ميلاً من وجوه عديدة إلى اقتحام المجال التمثيلي- الخيالي، أو الشيطاني- المتعالي عن الأرض.

ومع ذلك لا تعد مأساة شكسبير، إذا ما نظرنا إليها من جانب آخر، كاملة الواقعية ،لقد سبق ان تحدثنا عن ذلك في بداية هذا الفصل: فهو لايأخذ الواقع اليومي المألوف مأخذ الجد، أو مأخذاً مأساوياً، بل لا يعالج معالجة مأساوية إلا النبلاء والامراء، والملوك، ورجال الدولة، والقادة، والأبطال في العصر القديم.

وحيثما يظهر الشعب، أو الجنود، أو شخوص أخرى من المحيط المتوسط أو-الأدنى، فإنما يحدث هذا دائماً بالأسلوب الأدنى، بأحد اللُّوَيْنات الكثيرة للهزلي التي يعتمد عليها، وهذا الفصل الأسلوبي الثابت يوجد عنده بصورة أكثر ترابطاً منطقياً مما هو في أعمال الأدب أو الفن في العصر الوسيط، ولاسيما في الأعمال المسيحية. ولاريب أنه انتشار اشعاعي للمفهوم القديم عن المأساوي والحق انه كثيرا ما تظهر الشخوص المأساوية ذات الأجواء الرفيعة لديه، كما لاحظنا، أشكالاً من الخروج على الأسلوب وتجاوزه إلى الجسدي-الخلقي، والتشويهي، والانفصامي، ولكن هذا قلما يصح فيه النقيض، ولاريب أن شيلوك هو الشخصية الوحيدة التي ترد في الحسبان بحكم كونها استثناء ، ولقد رأينا أن الموضوعات المأساوية يمكن آخر الأمر ان تُحذّف منها أيضاً. ولا يعد فكر شكسبير العالمي فكراً شعبياً بطريقة من الطرق، وهذا يميزه أيضاً بصورة مبدئية عن المعجبين به، والمقلدين له في حركة العصف والزحف، وفي الحركة الرومانسية. على أن السيطرة الدينامية للقوى الأولية التي نحسّ بها في أعماله ليس لها علاقة بأعماق روح الشعب التي ربطها بها أولئك اللاحقون، ومن المفيد من هذه الناحية ان تقارن مشاهدهم الشعبية بمشاهد جوته، فالمشهد الأول لروميو وجولييت حيث يلتقي خدم مونتاج وخدم كابوليه، له شبه كبير بلقاء قادة الفلاحين وفرسان بامبرج في بداية مسرحية جوتس فون برليشنجن، وما أكثر ما تزيد شخصيات جوته في حديثها وانسانيتها ومشاركتها المتفهمة، في الأحداث، وإذا أمكن للمرء في هذه الحالة أن يحتج بأن هناك مشكلات محركة للشعب مختلفة كل الاختلاف يتم حسمها في جوتس، فان الاحتجاج يسقط بمقابلة المشاهد الشعبية في المسرحيات الرومانية في يوليوس قيصر، أو كوريولان، بالمشاهد الشعبية في ايجمنت، فليس التقوقع في روح الشعب هو الذي يعد وحده بعيدا كل البعد عن شكسبير، بل لايوجدعنده أيضاً أية بوادر خاصة بالتنوير، والأخلاقية

الخاصة بالطبقة الوسطى، والتهذيب النفسي، ففي أعماله التي يظل مؤلفها مغفل الإسم تقريبا تهب نسمة أخرى في الصياغات العائدة إلى عصر الانبعاث الألماني التي يسمع فيها المرء على نحو ثابت صدى الشخصية ذات الإحساس العميق، والغنية بالعاطفة ،والتي تتحمس، وهي قاعدة في حجرة برجوازية قديمة، للحرية والعظمة، ولينظر المرء كيف تعد شخصيات مثل كلارا أوجريتا أو تراجيديا مثل لويزا ميللر في عالم شكسبير شيئا لايمكن تصوره، أما حالة التعقيد المأساوية التي تدور فيها المسألة حول عذرية فتاة من الطبقة الوسطى فتعد شيئاً مستحيلاً في اطار الأدب الاليزابيتي.

وليذكر المرء في هذا الصدد أيضاً التفسير المشهور لهاملت الذي يقدمه جوته في (فيلهلم مايستر، سنوات التعلُّم-الكتاب ٤، الفصل الثالث والثالث عشر) وهو عميق وجميل وقد أعجب به بحق، لا الروما نسيون فحسب بل كثير من القراء اللاحقين أيضاً، في المانيا وفي انكلترا، فالطريقة التي يعيش بها جوته مأساة هاملت انطلاقا من الانهيار المفاجئ لحياة صباه الآمنة من الناحية الظاهرية والأخلاقية ويشرحها بالاستناد إلى انهيار الثقة في النظام الاخلاقي، كما كانت تتمثل له من قبل عن طريق الرباط الفظيع الممزق الآن إلى حد بعيد، بين والديه اللذين أحبهما وقدرهما، هذه الطريقة ذات قوة مقنعة، غير أن تأويل جوته يعد في الوقت نفسه أيضاً صورة أسلوبية لعصره الخاص، عصر جوته، فهاملت يظهر عنده في صورة فتى رقيق عاطفي طامح بطريقة مثالية، ومتواضع، وينطوي على قوة غير كافية في كيانه الداخلي، إذ يتم، إذا أردنا أن ننقل كلمات جوته التلخيصية، "إضافة عمل كبير إلى نفس لم تنضح بعدُ لذلك العمل "أو، في موضع بعده قليلاً: "كائن جميل، نقي نبيل، أخلاقي إلى الحد الأقصى، يفتقر إلى الجلد الحسي الذي يصنع البطل فينهار تحت وطأة عبء لايستطيع أن ينهض به ولا أن يرميه.. "فهل كان جوته- لايحس بالطاقة الأصلية والمتنامية بصورة مطردة على مدى المسرحية، في كيان هاملت وبنكتته اللاذعة التي يرتعد منها كل محيطه، وبالدهاء والمقدرة في تقديراته، وبقسوته المتوحشة تجاه أوفيليا، وبالعنف الذي يقابل به أمه، وبالبرود الهادئ الذي يريح به رجال الحاشية الواقفين في طريقه، وبالجسارة ذات المرونة في كل كلماته وأفكاره. انه يُعَّد على الرغم من أنه يظل أبداً يؤجل الحدث الحاسم، الشخصية الأقوى في المسرحية

بمدى بعيد، اذ توجد حوله هالة من الشيطانية تبعث على الاحترام والوجل، وليس من النادر ان تبعث على الخوف، وعندما تنبعث منه ذات مرة حركة إيجابية فإنما تكون سريعة، وجسورة، وفي بعض الأحيان ماكرة وهي تصيب الهدف في الصميم ومن الحق بالطبع أن الأحداث التي تدعوه إلى الانتقام هي ذاتها التي تشل مقدرته على الحسم، ولكن هل يستطيع المرء أن يفسر ذلك انطلاقا من ضعف حيوي ومن نقص في " الجلد الحسي الذي يصنع البطل"؟ أوليس من الأحرى أن يشتد الشك والسأم في طبيعة قوية وموهوبة بغنى يكاد يكون شيطانيا، بحيث ينتقل كل وزن الكيان إلى هذا الجانب، أو بسبب العاطفة الجامحة التي تستسلم بها طبيعة شديدة لانفعالاتها، وتغدو هذه فائقة القوة، لهذا السبب بالذات، بحيث يثقل عليه واجب الحياة والسلوك ويتحول إلى عذاب؟ ولاينبغي هنا محاولة مقابلة تفسير جوته لها ملت بتفسير آخر، بل يجب بيان الاتجاه الذي كان جوته وعصر جوته يتحركان فيه حين كانا يطمحان إلى المواءمة بين شكسبير وأفكارهما الخاصة.وفي النهاية أصبح البحث الحديث كثير التشكك حيال أمثال هذه التأويلات النفسية الموحدة لشخصيات شكسبير، بل أصبح مفرطا في الشك حسب شعوري.

على أن الغنى في مستويات الأسلوب المتضمن في مأساة شكسبير يتجاوز الواقعية الحقيقية فهو أكثر منها انطلاقا، وقسوة، وخلّواً من الشروط الأولية، وأكثر بعداً عن الانحياز بطريقة ربانية من معجبيه اللاحقين عام ١٨٠٠، وهو من الناحية الأخرى، كما حاولنا أن نبين آنفا، مقيد بامكانيات الخلط الأسلوبي الذي كان العصر الوسيط المسيحي قد أبدعه. فعن طريق هذا الخلط الأسلوبي المسيحي أمكن تحقيق التوقع الذي يعرب عنه أفلاطون في نهاية المأدبة، حيث يعلن سقراط عند انبلاج الصبح لآخر الشاربين الذين غلب عليهم التعب وغُلِبوا على أمرهم تقريبا، وهما آغاتون وارسطو فانس، ان الأديب الواحد ذاته يجب أن يتقن الكوميديا والتراجيديا، وان كاتب التراجيديا هو كاتب كوميديا أيضاً، أما أن هذا التوقع أو المطلب الأفلاطوني لم ينضج إلاّ على الطريق عبر النظرة المسيحية إلى الانسان في العصر الوسيط و لم يمكن تحقيقه إلا بعد التغلب على ذلك الواقع ذاته، فذلك ماتم ادراكه في الخطوط الكبرى على الأقل، في

كثير من الأحيان، والإعراب عنه من قبل جوته أيضاً، وأريد أن أضيف إلى ذلك موضعا يعرب فيه عن ذلك لأنه يعد من جديد هو ذاته صورة أسلوبية، فهو يجمع بين المعرفة الذكية والتحديد الأكيد للنظرة النقدية التي تتجلى هنا في صورة نزعة انسانية تتسم بسمة الطبقة الوسطى القديمة، وتُعْرِض عن العصر الوسيط، والموضع يوجد في الحواشي على ترجمة لقصة ديدور"ابن شقيق رامو" حوالي نهاية الفقرة التي تعتبر هامة فيما ماعدا ذلك إضافة إلى "الذوق " وقد كتبت عام ١٨٠٥ وجاء فيها ما يلي:

"لا ريب أنه يوجد عند الإغريق مثلما يوجد عند بعض الرومان تصنيف متذوق جداً وتصفية للأنواع الأدبية المتباينة، ولكن المرء لايستطيع أن يحيلنا نحن أبناء بلدان الشمال على تلك النماذج على سبيل الحصر، فلدينا أجداد آخرون نشيد بهم، وثمة نموذج آخر لجدهم نصب أعيننا، فلو أن المهول لم يكن له احتكاك بما ينبو عن الذوق من جراء الانعطاف الرومانسي في القرون الخالية من الثقافة، فمن أين كنا سنظفر بهاملت ولير، وبعبادة الصليب، وبأمير ثَبْتِ الجنان؟ وانما يتمثل واجبنا في أن نظل بشجاعة على الذروة من هذه الفوائد البربرية مادمنا لن نصل أبداً إلى المزايا القديمة بلا ريب.

أما المسرحيتان اللتان يذكرهما جوته بعد المسرحيتين الشكسبيريتين مشيدا بهما فهما لكالديرون، وهذا يقودنا إلى أدب القرن الذهبي (siglo de oro) الذي يتجلى فيه، على الرغم من كل الاختلاف في الشروط الأولية وفي الجو، معالجة جد قريبة من المعالجة الاليزابيتية لواقع الحياة، سواء في الخلط بين مستويات الأسلوب أم في المقصد العام الذي يتضمن في الحقيقة تصوير الواقع اليومي، ولكن من دون أن يكون هدفاً له، وهو يتجاوز ذلك، فالجهد من أجل الإضفاء الدائم للطابع الشعري، والارتقاء بالواقع يمكن الشعور به على نطاق أوسع كثيرا مما هو عند شكسبير، وحتى بالنظر إلى الفضل الأسلوبي الثابت يمكن اثبات أوجه شبه معينة، ومع ذلك فهي سطحية فحسب، فالكبرياء القومية الاسبانية تستطيع أن تنظر إلى كل إسباني على أنه شخصية رفيعة الأسلوب، لاإلى مجرد الاسباني ذي الأصل النبيل فحسب، ذلك لأن الموضوع الفائق الأهمية والمركزي حقا في الأدب الاسباني، وهو موضوع شرف النساء يقدم باعثا للتعقيدات المأساوية حتى بين الفلاحين. وتنشأ بهذه الطريقة مسرحيات شعبية ذات سمات مأساوية مثل Fuente

Ovejuno للوب دي فيجا ، أو:قاضي ثالامياً L'Alcade de Zalamea لكالديرون، وبهذا المعنى تعد الواقعية الاسبانية شعبية بصورة أكثر صراحة، وأكثر إفعاماً بحياة الشعب من الإنكليزية في الحقبة ذاتها، فهي تقدم على نحو مطلق قدرا أكبر من الواقعية اليومية المعاصرة. وبينما كان النظام الاستبدادي في معظم الدول الاوروبية، ولاسيما في فرنسا، يلزم الشعب الصمت، حتى إن صوته كان لايكاد يسمع خلال قرنين، وكان يبلغ من ارتباطه بأكثر مافي التراث القومي خصوصية أن الشعب وصل فيه إلى أكثر ضروب التعبير الأدبي تلويناً وحيوية.

ومع ذلك فلا يتمتع الأدب الاسباني في القرن العظيم، في تاريخ الغزو الأدبي للواقع الحديث، بأهمية جد كبيرة، بل هي أهمية أقل كثيراً من شكسبير، بل حتى من دانتي، أو رابليه، أو مونتانيي، والحق أنه أحدث هو أيضاً تأثيرا قوياً جداً في الرومانسية التي نشأت عنها الواقعية الحديثة، كما نأمل أن نبيّن ذلك فيما بعد، ولكنه أخصَب، ضمن الرومانسية، الاتجاه الخيالي، والمغامراتي، والمسرحي، أكثر إلى حد بعيد مما أخصب الاتجاه إلى الواقعي، لقد كان أدب اسبانيا في العصر الوسيط قد غدا واقعيا بطريقة أصيلة وملموسة بوجه خاص، ولكن واقعية العصر الذهبي (siglo de oro) هي ذاتها كالمغامرة، وهي تحدث انطباعا يكاد يتسم بالغرابة، وهي فائقة في التلوين، وفي اضفاء الطابع الشعري، وفي خلق الانطباعات المخادعة للبصر، حتى في تصوير المجالات الدنيا من الحياة، وهي ترسل شعاعها خلال الواقع اليومي بأشكال احتفالية من التواصل، وبتركيبات لغوية متكلفة ونفيسة، ومع اللهجة الخطابية العظيمة الخاصة بمُثُل الفروسية، ومع كل السحر الداخلي والخارجي للتقوى الباروكية(*) المضادة للإصلاح الديني، وهي تجعل من العالم مسرحاً عجائبياً، وفي المسرح العجائبي- وهذا أيضاً جوهري جدا بالقياس إلى العلاقة بالواقعية الحديثة-يهيمن على النحو ذاته نظام وطيد، على الرغم من نزعة المغامرة والعجائبية. والحق أن كل شيء في العالم حلم، ولكن مامن شيء فيه يعد لغزاً يلح على الحل، فهناك أهواء وصراعات، ولكن ليس هناك مشكلات، فالله والملك، والشرف، والحب، والطبقة، والموقف الطبقي، أشياء لايمكن زعزعتها ولايتطرق إليها

(*)نسبة الى عصر الباروك ... «المترجم»

الشك، فلا الشخصيات المأساوية، ولاالهزلية تطرح علينا أسئلة تصعب الإجابة عليها، ولاريب أن سرفانتس يعد، بين كتاب عصر الازدهار الاسباني الذين أعرفهم، ذلك الذي تعد شخصياته أقرب ماتكون إلى عرض الاشكالية، ولكن يكفي مقارنة الجنون الضال فحسب، والذي يسهل تفسيره والذي يمكن شفاؤه آخر الامر، جنون دون كيخوته، بجنون هاملت بالعالم، ذلك الجنون المبدئي، الملتبس الذي لايمكن شفاؤه، لإدراك الفرق، ولما كان إطار الحياة وطيداً ومضموناً إلى حد بعيد، وان كان هناك الكثير مما يحدث فيه بصورة مقلوبة، فان المرء لايشعر من خلال الأعمال الاسبانية، على الرغم من كل الاضطراب الحركي الملون والحافل بالحياة، بشيء من حركة في أعماق الحياة، أو حتى من إرادة لاستقصائها المبدئي ولصياغتها العملية، وتنطوي ألوان السلوك عند البشر في هذه الأعمال على الأرجح، على هدف يتمثل في اثبات الموقف الاخلاقي، كائناً ماكان، مأساويا أو هزليا أو مزيجا من كليهما، بصورة باهرة، وإظهاره. أما أن تُحْدِث أثرا ما، أو تدفع بشيء إلى الأمام، او تحرك شيئاً، فذلك أمر ضئيل الأهمية، وعلى كل حال فان نظام العالم يقف موطد الأركان راسخاً بعدها مثلما كان قبلها، وضمن هذا النظام فحسب يعد الامتحان أو الضلال ممكنين. أما إلى أي مدى يعد الموقف والمقصد الأخلاقيان أهم من النجاح فذلك ما يعرضه سرفانتس في محاكاة ساخرة في الفصل التاسع عشر من الكتاب الأول من دون كيخوته. فحين يتم تبصير الفارس من قبل الجريح- المجاز - ألونزو لوبيز بماهية الشر الذي أثاره من جراء عدوانه على الجنازة، لايحس بشيء من الهلع أو الحرج، إذ كان يعد الموكب ظاهرة شيطانية وعلى هذا فقد كان من واجبه أن يهاجمه، وهو مسرور بأداء واجبه، فخور به. وأخيرا فمن النادر أن يكون هناك موضوع قرَّب مهمة البحث الإشكالي في الواقع المعاصر مثلما فعل دون كيخوته، لقد كان لابد للصراع بين التصورات المثالية العائدة إلى حقبة ماضية وإلى طبقة فقدت وظيفتها، من ناحية، وبين الواقع المعاصر من ناحية أخرى أن يؤدي إلى تصوير إشكالي نقدي لهذا الأخير، ولاسيما مع تفوّق دون كيخوته المجنون في كثير من الأحيان على منافسيه المتعقلين، بالاستقامة الأخلاقية التي تمتنع على الزّلل، وبالفكر، ولكن سرفانتس لم يضع مؤلفه في هذا الاتجاه، ويتشعَّب وصفه للواقع الإسباني إلى كثير من المغامرات والصور المتفرقة، وتظل أسسها بدون مَساس أو تحريك.

١٤- دولسينيا المسحورة

La Dame enchantée de Don Quichotte

Yo no veo, Sancho, dijo D. Quijote, sino a tres labradoras sobre tres borricos. —

— Ahora me libre Dios del diablo, respondió Sancho; ¿y es possible que tres hacaneas, o como se llaman, blancas como el ampo de la nieve, le parezcan a vuesa merced borricos? Vive el Señor, que me pele estas barbas si tal fuese verdad. —

— Pues yo te digo, Sancho amigo, dijo D. Quijote, que es tan verdad que son borricos o borricas, como yo soy Don Quijote, y tu Sancho Pansa: a lo menos a mi tales me parecen. — Calle, señor, dijo Sancho, no diga la tal palabra, sino despabile esos ojos, y venga a hacer reverencia a la señora de sus pensamientos, que ya llega cerca: y diciendo esto se adelantó a recebir a las tres aldeanas, y apeándose del rucio tuvo del cabestro al jumento de una de las tres labradoras, y hincando ambas rodillas en el suelo, dijo :

— Reina y princesa y duquesa de la hermosura, vuestra altivez y grandeza sea servida de recebir en su gracia y buen talante al cautivo caballero vuestro, que alli está hecho piedra marmol, todo turbado y sin pulsos de verse ante vuesa magnifica presencia. Yo soy Sancho su escudero, y él es el asendereado caballero D. Quijote de la Mancha, llamado per otro nombre el Caballero de la Triste Figura.

A esta sazón ya se habia puesto D. Quijote de hinojos junto a Sancho, y miraba con ojos descencajados y vista turbada a la que Sancho llamaba reina y señora; y como no descubria en ella sino una moza aldeana y no de muy buen rostro, porque era carirredonda y chata, estaba suspenso y admirado, sin osar desplegar los labios. Les labradoras estaban asimismo atonitas viendo aquellos dos hombres tan diferentes hincados de rodillas, que no dejaban pasar adelante a su compañera; pero rompiendo el silencio la detenida, toda desgraciada y mohina, dijo:

— Apártense nora en tal del camino, y déjenmos pasar, que vamos de priesa. —

A lo que respondió Sancho :

— O princesa y señora universal del Toboso, ¿como vuestro magnifico corazón no se enternece viendo arrodillado ante vuestra sublimada presencia a la coluna y sustento de la andante caballeria? —

Oyendo lo qual otra de las dos dijo :

— Mas jo que te estrego burra de mi suegro : mirad con que se vienen los señoritos ahora a hacer burlas de las aldeanas, como se aqui no supiésemos echar pullos como ellos : vayan su camino, y déjenmos hacer el nueso, y serles ha sano. —

قال دون كيخوته: إنني لأرى شيئا ياسانشو سوى فلاحات ثلاث على ثلاثة من الحمير.

فأجاب سانشو: فلينجني الّرب من الشيطان ! ولكن هل يمكن أن تحسب الخيل الثلاثة، أو كما يمكن أن يقال عنها، والتي هي بيض كالثلج الساقط حديثاً، حميراً؟ إنني لخليق، أنا، أن أنتف لحيتي إذا لم يكن هذا هو الحقيقة.

وقال دون كيخوته:"ولكني أقول لك ياصديقي سانشو، إن هذه حمير، أو حمارات بلا ريب، مثلما أنني دون كيخوته، وأنت سانشو، فهي على الأقل تبدو لي كذلك، وقال سانشو:"صه ياسيدي الجليل، لاتقل مثل هذه الكلمات، بل افرك عينيك، وتقدم لتظهر تقديرك لسيدة أفكارك، لأنها أصبحت جد قريبة، ومع هذه الكلمات تقدم، ليواجه الفلاحات، ونزل عن الحمار الأشهب وأمسك بحمار إحدى الفتيات من خطامه، وجثا بركبتيه على الأرض، وقال: يامليكة الجمال، وأميرته ودوقته، هل يتفضل كبرياؤك وعظمتك بقبول فارسك في خدمتك ومرضاتك، ذلك الذي يقف هناك كحجر من المرمر، وقد ذهب بلبّه، وحياته، أن يجد نفسه في حضورك الغالي. أما أنا، فسانشو بانثا، سائس خيله، وأمّا هو فالفارس الجّوال دوّن كيخوته دى لامانشا، وهو يدعى باسم آخر، هو الفارس ذو السحنة الكئيبة " وكان دون كيخوته قد ألقى بنفسه الآن جاثياً إلى جانب سانشو، وهو يرمق بعينين جاحظتين، ونظرات مشوشة تلك التي كان سانشو يسميها المليكة، والسيدة الآمرة الناهية، ولما كان لايبصر شيئا سوى فتاة من الفلاحات، وكانت في الحقيقة غير ذات مظهر حسن، إذ كانت ذات وجه مدّور، وأنف مفلطح، فقد ظل مفعما بالدهشة والعجب من دون أن يجرؤ على أن يفتح شفتيه، ولم تكن الفلاحتان كذلك، أقل دهشة حين رأتا هذين الرجلين المختلفين كل هذا الاختلاف والجاثيين أمامهما، ولم تكونا تريدان مفارقة رفيقتهن، فخرجت المُستوقَفة عن الصمت أوّلاً، وقالت باستياء وانزعاج شديدين: "أغربا عني ! وابتعدا عن طريقي، عليكما اللعنة، لنذهبَ، فنحن في عجلة من أمرنا! فأجاب سانشو على أثر ذلك قائلاً: أيتها الاميرة، ياسيدة توبوسو كلها، أولا يؤثر في قلبك السمح ان تَرَيْ أمام حضرتك السامية عماد الفروسية الجوالة وركنها، جاثياً بين يديك؟ وحين سمعت هذا واحدة من الاثنتين الأخريين قالت:- أنظري بربك، لم يكن ينقصني إلا هذا! أجل، هنا يقبل الأقزام

ليضحكوا على فتيات الفلاحين وكأننا لا نملك أيضاً أن نرد عليهم بالمثل، امضوا في طريقكم، ودعونا نمضي في طريقنا- والسلام عليكم.

وعلى أثر ذلك قال دون كيخوته: " انهض يا سانشو، لأنني أرى أن السعادة التي لم تُرْضِها كلُّ آلامي، قد أوصدت كل الطرق التي يمكن ان يأتي منها بعض السرور إلى هذه الروح الشقية التي تقطن جسدي، وانتِ يا جُماعَ الكمال الذي يمكن ان يتمناه المرء ويا ذروة الكمال البشري، والعزاء الوحيد لهذا القلب المعذب الذي يبجّلك وإن كان ذلك الساحر الخبيث يلاحقني ويُغَشّي عينيَّ بالسحب والضباب حتى لقد شوّه لك، أنت وحدك، من دون الآخرين، جمالك الذي لا مثيل له، وطلعتك، وبدّلهما صورة فلاحية بائسة، أتراه يبدل صورتي، أنا أيضاً، بصورة شبح ليجعلني قبيحا في عينيك، فلتنظري إليَّ من عليائك نظرة رقة ومحبة، ولتتأملي فيَّ هذا الخضوع الجاثي الذي أظهره لجمالك، والخشوع الذي تولهك به روحي!

— Levántate, Sancho, dijo a este punto Don Quijote, que ya veo que la fortuna, de mi mal no harta, tiene tomados los caminos todos por donde pueda venir algun contento a esta anima mesquina que tengo en las carnes. Y tu, o extremo valor que puede desearse, termino de la humana gentileza, unico remedio de esto afligido corazón que te adora, ya que el maligno encantador me persigue, y ha puesto nubes y cataratas en mis ojos, y para solo ellos y no para otros ha mudado y transformado tu sin igual hermosura y rostro en el de una labradora pobre, si ya tambien el mio no le ha cambiado en el de algun vestiglo para hacerle aborrecible a tus ojos, no dejes de mirarme blanda y amorosamente, echando de ver en esta sumisión y arrodillamiento que a tu contrahecha hermosura hago, la humildad con que mi alma te adora. —

— Toma que mi aguelo, respondió la aldeana, amiguita soy yo de oir resquebrajos. Apártense y déjenmos ir, y agradécerselo hemos. —

Apartóse Sancho y dejola ir, contentisimo de haber salido bien de su enredo. Apenas se vió libre la aldeana que habia hecho la figura de Dulcinea cuando picando a su cananea con un aguijon que en un palo traia, dió a correr por el prado adelante; y como la borrica sentia la punta del aguijón, que le fatigaba mas de lo ordinario, comenzó a dar corcovos, de manera que dió con la señora Dulcinea en tierra: lo cual visto por D. Quijote, acudió a levantarla, y Sancho a componer y cinchar el albarda, que tambien vino a la barriga de la pollina. Acomodada pues el albarda, y queriendo D. Quijote levantar a su encantada señora en los brazos sobre la jumenta, la señora levantándose del suelo le quitó de aquel trabajo, porque haciendose algun tanto atrás tomó una corridica, y puestas ambas manos sobre las ancas de la pollina dió con su cuerpo mas ligero que un halcón sobre la albarda, y quedó a horcajadas como si fuera hombre, y entonces dijo Sancho :

— Vive Roque, que es la señora nuestra ama mas ligera que un alcotán, y que puede enseñar a subir de la gineta al mas diestro Cordobés o Mejicano; el arzón trasero de la silla pasó de un salto, y sin espuelas hace correr la hacanea como una cebra, y no le van en zaga sus doncellas, que todas corren como el viento! —

وأجابت القروية: ويلاه! ويلاه! أتراني جئت إلى هنا لأسمع هذا الكلام الفارغ؟ أفسح لي الطريق لنستطيع متابعة المسير، وأجرك على الله! وابتعد سانشو وهو جد راض بخلاصه من ورطته على هذه الصورة الحسنة، ولم تكد الفلاحة التي كانت قد مثّلت السيدة دولسينيا، ترى أنها تحررت حتى نَخَزَت حمارها بشوكة كانت في مقدمة عصاها وانطلقت مسرعة عبر المروج، ولكن لما كان الحمار يشعر برأس الشوكة شعورا أشد مما كان مألوفاً، فقد أخذ يقفز قفزات مفرطة جداً حتى رمى بالسيدة دولسينيا بسرعة على الأرض، ولما رأى هذا دون كيخوته أسرع اليها ليرفعها، ولكن سانشو أسرع ليعيد شد إبزيم البردعة التي كانت قد انزلقت أيضاً تحت بطن الحمار، وحين تم اصلاح وضع البردعة، وهمَّ دون كيخوته ان يعين سيدته المسحورة على ارتقاء الحمار بحملها بين ذراعيه نهضت السيدة عن الأرض ووفرت عليه هذا الجهد، اذ تراجعت قليلاً إلى الوراء، وعدت عدوة، واعتمدت بكلتا يديها على وركي الحمار، وقذفت بجسدها، أخفَّ من بازيّ، على السرج، حيث ظلت قاعدة كالرجل، وساقاها منفرجتان، وعلى أثر ذلك صاح سانشو: وحق الله! ان حاكمتنا، وسيدتنا لخفيفة كالطير، وانها لتستطيع ان تلقن درسا في الفروسية البهلوانية لأبرع سائسي الخيل في قرطبة، أو المكسيك، فهي ترتقي السرج بقفزة واحدة، وتدع الآن الحمار يعدو كحمار الوحش، بغير نخس بالمهماز، وصاحباتها البنات لايستحجبن لها أيضاً، فهن يسابقن الريح جميعاً في طيرانهن، وكان هذا هو الحال في الواقع. وذلك أنهن حين رأين دولسينيا قد عادت إلى الركوب من جديد أسرعن جميعا بعدها وانطلقن في أسرع عَدْوٍ، لايلوين رؤوسهن، على مدى نصف ميل.

وكان دون كيخوته يتابعهن بعينه، وحين توارين آخر الامر التفت إلىٰ سانشو وقال: مارأيك ياسانشو؟ مأشد ما يكرهني السحرة.

***

هذه قطعة من الفصل العاشر في القسم الثاني من دون كيخوته، لسرفانتس. وكان الفارس قد بعث بسانشو بانثا إلى منطقة التوبوسو ليزور دولسينيا، وينبئها بزيارته. على أن سانشو الذي تورط في أكاذيب سابقة، وكان في حرج شديد من أمر العثور على السيدة الخيالية، يقرر ان يخادع سيده، وينتظر هنيهة أمام المكان، وقتا كافيا ليجعل دون كيخوته يعتقد أنه نفذ مهمته، وحين يرى بعد ذلك فلاحاتٍ ثلاثاً يخرجن راكبات على الحمير، يعود ادراجه مسرعا إليه، ويخبره ان دولسينيا قادمة مع اثنتين من السيدات معها لتحيته، ويجر معه الفارس الذي استحوذت عليه المفاجأة والسرور صوب الفلاحات، بينما يصف جمالهن، وفخامة موكبهن بألوان متوهجة، ولكن دون كيخوته لايرى هذه المرة شيئا سوى الواقع، أي الفلاحات الثلاث على الحمير-وهكذا يتطور المشهد الذي نقلناه.

وتحتل هذه الحكاية مكانة خاصة بين الحكايات الكثيرة التي تصور تصادما لوهم دون كيخوته مع واقع يومي متعارض مع الوهم، وذلك، أولاً، لأنها تتعلق بدولسينيا ذاتها، سيدة قلبه المثالية التي لامثيل لها، إنها ذروة وهمه وخيبته، وعلى الرغم من أنه يجد مخرجا هذه المرة أيضاً لكي ينقذ الوهم فإن المخرج (وهو أن دولسينيا مسحورة) صعب الاحتمال إلى درجة أن كل أفكاره تتجه منذ الآن إلى هدف إنقاذها وتخليصها من السحر، ويمثل الحكم، او الشعور المسبق بأن هذا لن يصيب نجاحاً أبداً في الفصول الأخيرة من الكتاب، التمهيد المباشر لمرضه، وتحرره من الوهم وموته، ثم إن المشهد يتميز بأن الأدوار تبدو هنا من جراء ذلك متبادلة أول مرة: فقد كان دون كيخوته حتىالآن هو الذي يفهم ظاهرات الحياة اليومية التي تعرض له ويحوِّلها بصورة تلقائية، تبعاً للمعنى الخاص بروايات الفروسية، على حين كان سانشو يرتاب في أغلب الأحيان، ويحاول أن يعارض، وأن يمنع أعمال سيده العبثية، أما الآن فالأمر على النقيض، فسانشو يرتجل مشهداً روائياً، بينما تعجز مقدرة دون كيخوته على تبديل الأحداث تبعاً لوهمه، أمام السمة العادية الخشنة لمرأى الفلاحات، وهذا كله يبدو مهما إلى أقصى الحدود، فالمسألة تبدو، على نحو ما صورناها هنا (عن قصد)، كئيبة، مرة، ومأساوية تقريباً، ولكن عندما نقرأ نص سرفانتس قراءة بسيطة فحسب، نطالع مقلباً، وهو في الغالب

هزلي، وقد تمسك كثير من المصورين بهذه الصورة: دون كيخوته، جاثياً إلى جانب سانشو، وعيناه المفتوحتان بصورة واسعة، ووجهه المضطرب، شاخصان نحو المسرحية القبيحة التي تعرض له، ومع ذلك فان التضاد في أسلوب المتحدثين، والحركة التشويهية في الختام (سقوط دولسينيا ونهوضها) هما وحدهما اللذان يتيحان الاستمتاع الكامل بما يحدث، ولا يتطور التضاد الأسلوبي لدى المتحدثين إلا على نحو متدرج، إذ كانت الفلاحات أول الأمر مذهولات إلى حد مفرط، أما كلمات دولسينيا الأولى التي تطالب فيها بإفساح الطريق فما زالت معتدلة، ولا تظهر لآلئ بلاغتها إلا في أحاديث الفلاحات اللاحقة، وفي البداية يظهر سانشو ممثلا للأسلوب الفروسي، وإنه لمن المضحك أن يرى المرء بطريقة مفاجئة كيف يؤدي دوره أداءاً ممتازاً، فهو يقفز عن الحمار، ويلقي بنفسه على قدمي النسوة، ويتحدث، وكأنه لم يسمع طوال حياته شيئاً آخر سوى اللغة الخاصة بروايات الفروسية، فالمخاطبة، وبناء الجملة، والاستعارات، والأوصاف، ووصف موقف سيده والتوسُّل من أجل الرحمة، كل هذا موفق على نحو ممتاز، على الرغم من أنه لا يستطيع القراءة، وهو يدين بثقافته لنموذج دون كيخوته فحسب، وهو ناجح أيضاً في ذلك بقدر ما يجر سيده إليه، على الأقل: فدون كيخوته يجثو إلى جانبه.

وربما أمكن للمرء أن يتصور وصول الأمر هنا إلى أزمة مفزعة، فدولسينيا هي سيدة أفكاره حقاً، الصورة الأصيلة للجمال، ومعنى حياته، وليس إضفاء التوتر على تَوقُّعه على هذا النحو، ثم رده إلى الخيبة، ليس هذا بالتجربة الخالية من الخطر، إذ كان من الممكن أن تحدث صدمة يترتب عليها جنون أعمق كثيراً، وكان من الممكن أيضاً أن ينتهي الأمر، عن طريق الصدمة، إلى الشفاء، وإلى التحرر الفوري من الفكرة المسيطرة، ولا شيء يحدث من كلا الأمرين، فدون كيخوته يتغلب على الصدمة، ويجد في فكرته المسيطرة ذاتها مخرجاً يحفظه من اليأس، مثلما يحول دون شفائه: دولسينيا مسحورة، وهذا المخرج يوجد في كل مرة بمجرد أن يظهر الوضع الخارجي في تناقض مع الوهم لا يمكن التغلب عليه، وهو يتيح لدون كيخوته أن يتمسك بموقف البطل النبيل الذي لايغلب والذي يلاحقه ساحر جبّار يحسده على مجده، وفي هذه الحالة المتميزة، حالة دولسينيا، لاريب أن من الصعب احتمال فكرة سحر قبيح ووضيع إلى هذا الحد، وعلى

أية حال فان الوضع يمكن تداركه بوسائل موجودة تحت تصرفه، في مجال الوهم، وهي فضائل الفروسية، المتمثلة في الإخلاص الذي لايتبدّل، والاستعداد للتضحية المنطوي على التسليم، والشجاعة التي لاتردد معها، ومن الثابت فوق ذلك أن الفضيلة تنتصر في نهاية الأمر، وأن النهاية السعيدة مضمونة، ويتم اجتناب التراجيديا مثلما يُجْتَنَب الشفاء، وهكذا يبدأ دون كيخوته، بعد اضطراب قصير، في الحديث، ويوجه كلامه أول الأمر إلى سانشو، ويبين كلامه أنه ثاب إلى رشده، وأنه فَسَّر الوضع تبعا لوهمه، وقد تبلور هذا التفسير عنده تبلوراً راسخاً بلغ منه أن الابتذال الشديد في كلام إحدى الفلاحات الواقفات أمامه مباشرة، ماعاد يستطيع هو ذاته مهما كان تعارضه صارخا مع الأسلوب الرفيع الخاص بأخلاق الفروسية، ان يجعل موقفه موضع شك. لقد نجحت حيلة سانشو أما الجملة الثانية لدون كيخوته فموجهّة إلى دولسينيا.

إنها رائعة الجمال، وقد سبق أن قلنا كم يبلغ سانشو من البراعة والمرح في معرفة استعمال أسلوب روايات الفروسية الذي أخذه عن سيده، وهنا يتبين أي استاذ كان يتخذ منه معلماً. والجملة تبدأ بنداء المتوسل (invocatio) وهي تتّدرج درجات ثلاث: جماع الامتياز extremo del valor والذروة، termino، unico remedio والعزاء الوحيد، وذلك بطريقة حسنة التقدير، اذ يتم إبراز الكمال المطلق أولا، ثم ذلك الكمال الجاري بين الناس، وأخيرا الخضوع الشخصي لدى المتكلم، ويتم جمع التركيب ذي الأقسام الثلاثة عن طريق الكلمات الاستهلالية (y tu) وينتهي في قسمه الثالث ذي المدى البعيد في شأوه، في عبارة (القلب الذي يعبدك) وهنا تعد الكلمات والإيقاعات الموضوع الرئيسي، وهنا يشار، حتى في المضمون والكلمات، والإيقاعات إلى الموضوع الرئيسي الذي يظهر في الختام، بحيث يتم تحقيق انتقال إلى التوسل (supplicatio) المنتظر بعد مثل هذا النداء (invocatio obigat) والذي يتم الاحتفاظ من أجله بالجملة الرئيسية الخاصة بالتمني(optative)(no dejes mirorme) التي يطول انتظارها، وفي البداية يرد تركيب إقراري (:konzessive) si ya tan bien, (ya que...y...y) .

ومعناه "وإن كان ذلك" وتكمن ذروته الإيقاعية في وسط القسم الأول (ya que) (وان كان..)، في الكلمات التي يتم ابرازها بقوة y para solo ello ولايجوز للجملة

الرئيسية الطويلة المحتجزة طويلا إلى هـذا الحـد أن تظهـر مـع التوسـل إلا بعـد أن تكـون الروعة المسرحية الإيقاعية في الجملـة الإقراريـة قـد تلاشـت كلهـا، وهـذه أيضـاً تتـأخر، وتكدس فوق ذلك أشكالاً مـن إعـادة السبك، والحشـو، إلى أن يتبـين أخـيرا الموضـوع الرئيسي الذي كانت الجملة الطويلة بأسرها تهدف اليه، الكلمات الـتي يفـترض فيهـا أن ترمز إلى موقف دون كيخوته الراهـن وإلى حياتـه بأسـرها:(التواضـع الـذي تتحلـى بـه نفسي بالسجود لك) وهذا هو الأسلوب الذي يعجب بـه سانشـو في القسـم الأول، في الفصل الخامس والعشرين، عندما يتلو عليه دون كيخوته رسـالته إلى دولسـينيا، إعجابـاً شديداً: (ومثلما تقول سماحتك، وكل ماتودّ أن تقول يتلخّص بهذا اللقـب "الفـارس ذو الشخصية الكئيبة " ولكن الحديث هنا أجمل إلى حد لايقبل المقارنة، ولا يعد مع كل فنّه مزوقّا تزويقا مثـل الرسـالة، ومثـل هـذه الأعمـال الرائعـة الحافلـة بالإيقاعـات والصـور، والمقسمة تقسـيما جميـلا، وذات الطريقـة الموسـيقية، والخاصـة بالبلاغـة البلاطيـة، يحبهـا سرفانتس كثيراً – وقد تأسست أيضاً في التراث القديم، وهــو أسـتاذ فيهـا، علـى أنـه لم يكن في هذه الناحية أيضاً مجرد ناقد ومُهَدِّم، بل متابعاً ومكملاً للتقليد البلاغي الملحمي الكبير الذي يعد النثر فيه فنا منظمـا أيضـاً، وبمجـرد أن يتعلـق الأمـر بمشـاعر وعواطـف جامحة كبيرة، أو بأحداث جليلة أيضاً يظهر هذا الأسلوب الرفيع بكل فنونه، والحـق أنـه انتقل، عبر تقليد طويل، بعض الانتقال، مـن المأسـاوي الرفيـع، إلى المسـتظرَف الرشـيق، والمنطوي على قدر جد قليل من السخرية الذاتيـة، ومـع ذلـك فمـازال يسيطر أيضـاً في الجدّي، وعندما يقرأ المرأ مثلا مخاطبة دوروتيه لحبيبهـا غـير المخلـص في الفصـل ٣٦ مـن القسم الأول، مع مافيها من الرموز والصور والفقرات الإيقاعية الكثـيرة، يشـعر المـرء أن هذا الأسلوب يظل حيا في الجدّي والمأساوي أيضاً.

أما هنا أمام دولسينيا، فيفيد في مجرد أثر التضاد، ولايعطيه معناه إلا جواب الفلاحـة المزري والفظ، فكلمة(نحن) في الأسلوب الوضيع، والبلاغة الرفيعة في دون كيخوته تفيـد في مجرد الوصول بالخروج الهزلي على الأسـلوب إلى تأثـيره الكـامل، علـى أن سـرفانتس ليس راضيا بعدُ بذلـك أيضـاً، فهـو يضيـف إلى الخـروج علـى الأسـلوب في الأحـاديث خروجاً أسلوبياً أقصى في الحدث الذي يدع فيه دولسينيا تسقط عن الحمار، وتقفز عليـه

من جديد برشاقة تشويهية، بينما يكون دون كيخوته مـايزال منهمكـا في المحافظـة علـى الأسلوب الفروسي، أما أنه راسخ القدم في وهمه بحيث لايسـتطيع أن يضللـه عنـه، لاردُّ دولسينيا ولامشهد الحمار، فتلك قمة المقالب، وحتـى مـرح سانشـو الفيـاض – (عـاش الرخ: Vive Roque) الذي يعد في الحقيقة وقاحة، لايستطيع أن ينال منه شيئا، فهو ينظـر إلى الفلاحات المُوَلِّيات الأدبار، وحين يتوارين يتجه إلى سانشو قائلا كلمات لاتعبر عـن الحزن أو اليأس إلا بقدر أقل كثيراً مما تعبر عن نوع مـن الرضـا الانتصـاري بكونـه غـدا هدفا لأخبث فنون السحرة الأشرار، وهذا يمنحه امكانية الشعور بأنه الوحيـد، والممتـاز، وذلك بطريقة تتلاءم على نحو ممتاز مع تقاليد الفرسـان المغـامرين (ولـدت لأكـون مثـالاً للتعساء ...)كما أن ملاحظته التي يعرب عنها الآن، وهي أن السحر الخبيث يمتـد أيضـاً إلى عبير دولسينيا – لأن انفاسها باتت منفرة – لاتستطيع أن تنال شيئا من وهمه شـأنها في ذلك شأن وصف سانشو التشويهي (grotesk) لتفاصيل جمالها.

على أن شانسو الذي تشجع من جراء النجاح الكامل لتقديـره بـات الآن متحمسـاً حقاً، وهو يلعب بجنون سيده كما يطيب له.

ونحن نبحث في كتابنا عن ضروب من التصوير للحياة اليومية يتم فيها تصويـر هـذه الحياة بصورة جدية، في مشكلاتها البشرية والاجتماعية، أو حتى في تعقيداتهـا المأسـاوية ولاريب أن مشهدنا واقعّي، اذ تُقدِّم كل الشخصيات القائمة بالأدوار في الواقـع الراهـن وفي حياتها اليومية–الحية، فالذين يظهرون في صورة شخصيات من مجال الحياة الأسـبانية المعاصرة لايتمقلون بالفلاحات فحسب، بل بسانشو أيضاً، كلاّ وليس هذا فحسب، بل يدخل في هذه الفئة دون كيخوته أيضاً. ذلك لأن أداء سانشو اللُعبة الوقحـة وقـوع دون كيخوته أسيراً لوهمه، لايزيل عن كليهمـا وجودهمـا اليومـي. أمـا سانشـو ففـلاح مـن المانشا، واما دون كيخوته فليس أماديس[1] أو رولاند[2]، بـل أرسـتقراطي ريفـي صغير فقد عقله. وربما أمكن للمرء على كل حال أن يقول ان الجنون ينقل الشـريف الاسباني

---

[1] Amadis بطل رواية من روايات الفروسية الإسبانية في القرن الخامس عشر

[2] Roland ابن أخ شارلمان، من أشهر أبطال الملاحم، قتل في الحرب مع العرب في الأندلس

«المترجم»

إلى مجالٍ آخرَ، خيالي من مجالات الحياة، ولكن الطابع اليومي لمشهدنا والأحداث المماثلة له يظلان عند ذلك أيضاً محفوظين، طالما أن الشخصيات والأحداث في الحياة اليومية تظهر على نحو مستمر في تناقض مع ذلك الجنون، وتظهر مصوغة صياغة أكثر حدة من جراء التناقض.

على أن الأصعب من ذلك كثيرا أن نحدد مستوى المشهد والرواية مطلقا، على سلم الدرجات بين المأساة والملهاة. أما قصة الفلاحات الثلاث فلا تعد، على النحو الذي ترد به، شيئا آخر سوى هزلية. ولاريب في أن فكرة جَعْلِ دون كيخوته يلتقي بدولسينيا فكرة ملموسة قد خطرت ببال سرفانتس من قبل، حين كتب القسم الأول من الرواية، أما أن ينشئها على أساس مناورة تضليلية بحيث تبدو الأدوار متبادلة، فتلك خاطرة عبقرية وقد نفذت تنفيذا ممتازا بحيث يبدو المقلب أمام القارىء، على الرغم من العبثية المعقدة في كل الشروط الأولية والعلاقات، شيئا طبيعيا، بل ناشئا بحكم الضرورة.

ولكن كونها مقلبا أمر مقطوع به. لقد حاولنا آنفا أن نبين أنه في حالة الشخصية الوحيدة التي تتوفر فيها امكانية التحولّ إلى الإشكالي والمأساوي، أي في حالة دون كيخوته، يُجْتَنَب هذا التحول مطلقا، وذلك أن لجوءه الفوري تقريبا، والذي يتم بطريقة كأنها آلية، إلى تفسير سحر دولسينيا، يزيل المأساوي، فهو يتعرض للاستغفال، وحتى من قبل سانشو هذه المرة، إذ يجثو ويلقي خطاباً منمقاً بأسلوب عاطفي رفيع أمام بضعة من النسوة الفلاحات الدميمات، ثم يفتخر بتعاسته التي تدل على السمّو.

ولكن شعور دون كيخوته صادق وعميق، فدولسينيا هي حقا سيدة أفكاره، وهو حقاً مفعم برسالة ينظر إليها على أنها الواجب الأعلى للانسان، وهو حقا مخلص، شجاع، مستعد لكل تضحية ومثل هذا الشعور المطلق، ومثل هذا التصميم المطلق ينتزعان الإعجاب وإن كانا يقومان على وهم جنوني، وقد وَجدَ دون كيخوته هذا الإعجاب أيضاً عند كل القراء تقريبا. ولن يوجد إلا القلائل من عشاق الفن الأدبي الذين لايربطون بدون كيخوته تصور العظمة المثالية، والحق انها عظمة عبثية، وقائمة على المغامرة وتشويهية ولكنها مثالية مع ذلك، ومطلقة وبطولية، وقد أصبح هذا التصورعاماً تقريبا منذ عصر الرومانسية بوجه خاص، وهو يَثْبُت أيضاً للنقد

الفيلولوجي، بمقدار ما يسعى هذا النقد إلى اثبات أن سرفانتس لم يكن يقصد إلى مثل هذا الأثر.

وتكمن الصعوبة في الظرف المتمثل في أن النبيل والنقي والمخلص يرتبطون بالعبثي مطلقا في الفكرة المسيطرة عند دون كيخوته. فالصراع المأساوي من أجل المثالي والمأمول، لايمكن تصوره بادئ ذي بدئ إلا على نحو يمكن أن يتدخل فيه تدخلاً معقولاً في الوضع الفعلي للأشياء، ويهزّها ويعمقها، بحيث ينشأ مقابل المثالي المعقول مقاومة معقولة على النحو ذاته، سواء أكانت منطلقة من الخمول، والشر والحسد المنطويين على التفاهة أم كانت منطلقة أيضاً من نظرة أكثر محافظة، ولابد للإرادة المثالية أن تتوافق مع الواقع القائم، على الأقل بالمقدار الذي تستطيع معه أن تصيب الواقع، بحيث يتداخل كلاهما وينشأ صراع حقيقي. وليست مثالية دون كيخوته من هذا النوع، فهي تقوم على نظرة في الأحوال الواقعية للعالم. ولدون كيخوته مثل هذه النظرة حقاً، ولكنها تفارقه بمجرد ان تستحوذ عليه مثالية الفكرة المسيطرة، فكل مايصنعه بعدئذ عديم المعنى تماما، ولايمكن التوفيق بينه وبين العالم القائم إلى درجة لايحدث عندها فيه شيئاً سوى التشويش الهزلي، فهو لايفتقر إلى الأمل في النجاح فحسب، بل لايجد على الاطلاق نقطة انطلاق في الواقع، فهو يحرث في البحر.

وفي وسع المرء ان يطور الفكرة ذاتها فوق ذلك بطريقة أخرى، بحيث تخرج نتائج أخرى. فقد كان من الممكن أن يصاغ موضوع المجنون النبيل واالشجاع الذي يخرج لتحقيق مثاله وتحسين العالم، على نحو تنجلي معه المشكلات والصراعات القائمة في العالم في هذا الصدد ويتم حسمها، بل كان من الممكن لنقاء المجنون ومباشرته، حتى بدون القصد الملموس لاحداث التأثير، أن يكون طرازهما على نحو يصيبان معه صميم الأشياء حيثما ظهرا، تلقائيا ودونما قصد. فتغدو الصراعات العائمة أو الخفية راهنةً يومية، وليفكر المرء في مجانين دوستويفسكي، وقد يحدث في هذا الصدد أن يتورط المجنون نفسه في المسؤولية والذنب بحيث يغدو على هذه الطريقة مأساويا ولاشيء من هذا القبيل يحدث في رواية سرفانتس.

على أن اللقاء مع دولسينيا لايعـد مثـالاً ملائمـاً علـى علاقـة دون كيخوتـه بـالواقع الملموس بمقدار كونه لايتصرف، كشأنه فيما عداها، مـن أجـل فـرض إرادتـه المثاليـة في صراعه ضد هذا الواقع، بل من أجل النظر إلى المثال المتجسد وتقديسه. ومع ذلـك فهـذا اللقاء أيضاً رمزي يتصل بالعلاقة المذكورة للفارس المجنون، بظاهرات هذا العـالم، ولابـد للمرء ان يتذكر نوعية التصورات المتضمنة في موضوع- دولسينيا. وكيف يـتردد صـدى هذه بعد في كلمات سانشو ودون كيخوته السامية بصـورة تشـويهية، (سـيدة أفكـاره، آخر مايتمناه المرء، ذروة الطاقة البشرية). وهكـذا دواليـك: وفيهـا الصـورة الأفلاطونيـة الأصيلة للجميل، قصيدة الغزل الرفيعة (السيدة النبيلة ذات الأسلوب الجميـل، العصـري، السيدة الماجدة ذات العقل)، وكل هذه الذخيرة تطلـق علـى عـدد مـن نسـوة الفلاحـين الدميمات العاديات، فهي تضرب في الفراغ، ودون كيخوته لايمكن قبولـه، علـى سـبيل الإنعام، ولا صَدُّه، وليس هناك شيء سوى التشويش الذي لامعنى له، إلى حد مضحـك ولكي يرى المرء في هذا المشهد شيئاً جدياً، أو خفياً أعمق، لابد له أن يتكلف له تـأويلاً أعلى.

أما النسوة الثلاث فمرتبكات، يولين الأدبار بأسرع ما يستطعن، وهـذا الأثـر كثـيراً مايحدثه ظهور دون كيخوته، وفي كثير مـن الأحيـان يصـل الأمـر أيضـاً إلى مشـاجرات وضروب من العراك، فالناس يتولاهم الغضب حـين يعـترض طريقهـم بجنونـه، وفي كثـير جداً من الأحيان، يحدث أن يجاروه في فكرته الثابتة ليتندَّروا بذلك عليه، وبهذه الطريقـة يرد عليه حتى صاحب النزل، والعاهرات، في رحلته الأولى، ويحـدث الشـيء ذاتـه فيمـا بعد مع الجماعة في النزل الثاني، مع القسيس والحلاق، ودوروتيا وفرناندو، بل حتى مـع ماريتونيس، حيث يريد بعضهم في الحقيقة ان يستعملوا المـزاح لكـي يعيـدوا الفـارس إلى بيته بسلام، ولكنهم يتمادون في ذلك إلى حد يزيد كثيرا عمـا يقتضيـه المقصـد العملـي، وفي القسم الثاني يبني المُجاز سانسـون كاراسـكو خطتـه للشـفاء علـى اللعـب بـالفكرة المسيطرة، وبعد ذلـك، عنـد الـدوق، وفي برشـلونة يُتخَـذ جنـون دون كيخوتـه لتزجيـة الوقـت المسـلية، بصـورة منهجيـة، بحيـث لاتكـاد تحـدث مغـامرات حقيقيـة، بـل مجـرد مغامرات موضوعة، اي تلك التي يتم إعدادها خصيصا من أجل جنون الفـارس، لإمتـاع

من يدبّرونهـا، وفي كـل هـذا الفيـض مـن ردود الأفعـال في القسـم الأول والثـاني علـى السواء، يفتقد الكامل: مآزق مأساوية ونتائج جدية، وحتى العنصر التهكمي، والخـاص، بنقد العصر، يعد ضعيفا جدا، وعندما يغض المرء النظر عن جانب النقد الأدبي، البحـث يكاد يفتقد ذلك تماما وتقتصر المسألة علـى ملاحظـات موجـزة، أو صـور كاريكاتوريـة عابرة ذات نماذج (مثل كاهن في بلاط الدوق)، ولايصل الأمر قـط إلى الناحيـة المبدئيـة، كما أنه معتدل في موقفه. على أن مغامرات دون كيخوته ليست، قبل كل شـيء، تلـك التي يتم عن طريقها الكشف عن أية مشكلات مبدئية، مثلاً في المجتمع المعـاصر، فنشـاطه لايكشف عن شيء أبداً، وإنما هو حافز لعرض الحيـاة الاسـبانية، في فيـض ملـون. ففـي ضروب التصادم المعقدة لدون كيخوته، مع الواقع، لاينشأ قط وضع يشكك في حق هذا الواقع في الحيـاة، بـل يعطيـه الحـق دائمـا، وهـو يسـتأنف جريانـه بعـد بعـض التشـويش المضحك، مطمئناً، لم يكدر صفوه مكدر، وهناك مشهد وحيد يمكن أن يبـدو هـذا فيـه موضع شك: وهو تحرير عبيد السفن الحربية ذات المجازيف في الفصـل الثـاني والعشـرين من القسـم الأول، وهنا يتعرض دون كيخوته للنظـام القـانوني، ويجـد المـرء لـدى بعـض النقاد تمثيلاً للرأي القائل انه يفعل هذا باسم أخلاق عليا. وهذا الفهم معقول، اذ لاريـب أن الجملة التي ينطق بهـا دون كيخوتـه، وهـي: فليحمـل كـل واحـد ذنوبـه، هنـاك إلـه لاينسى أن يعاقب الأشرار ويكافئ الأخيـار. لاريـب أن مثـل هـذه الجملـة ذات المكانـة العالية تعد مثل كل قانون ساري المفعول.ولكن لابد لمثل هذه "الأخلاق العليا" أن تتسم بالمنطقية والمنهج إذا كان يفترض فيها أن تؤخذ مأخذ الجد. ونحن نعلم مع ذلك أن دون كيخوته لايفكر أبداً في التعرض للنظام القانوني من حيـث المبـدأ، فـلا هـو بـالفوضوي ولاهو بنبيّ لمملكة الرب، بل يتبين المرة بعد الأخرى أنه ينسجم مع الواقع الراهن بسرور مادامت فكرته الثابتة لاتعمل عملها وأنه لايدعي لنفسه وضعا متميزاً للفارس الجـوال إلا ضمن نطاق الفكرة الثابتة، أمـا تلـك الكلمـات الجميلـة (alla selo haya etc) فهـي في الحقيقة ذات أساس عميق في الحكمة الطيبة الصادرة عـن طبيعتـه الحقيقيـة (وسـنعود إلى ذلك مرة أخرى). ولكنها لاتكون في هذ الموضع إلا ارتجـالا بـلا ريـب، ومـا يدفعـه إلى تحرير الأسرى هو الفكـرة الثابتـة، فهـي تدفعـه إلى أن يفهـم كـل مـا يصادفـه علـى أنـه موضـوع مغـامرة فروسـية، وهـي تـزوده بموضوعـات "النجـدة للملهوفـين" أو "تحريـر

المخطوفين بالقوة" وهو يتصرف تبعاً لذلك ويبدو لي من المعكوس تماما أن ننزع هنا إلى أن نرى شيئا مبدئياً، صراعاً مثلا بين قانون طبيعي- مسيحي وقانون وضعي، فمثل هذا الصراع خليق ان يقتضي في نهاية الأمر أيضاً أن يظهر خصم يكون مثل المفتش العام عند دوستوييفسكي، مفوَّضاً ومريداً لتمثيل مبدأ القانون الوضعي في وجه دون كيخوته. على أن المفوَّض الذي يتولى نقل السجناء غير ملائم لذلك وليس مستعداً له أيضاً، وربما كان بصفته الشخصية متقبلا على نحو مطلق للفكرة القائلة "لاتحكُموا لكي لاتُحْكَموا" ولكنه لم يحكم مطلقاً، إذ أنه لايمثل القانون الوضعي على الإطلاق فلديه تعليماته وهو يعتمد عليها بحق كامل.

وكل شيء يجد نهاية ضاحكة وتظل الأضرار التي يسببها دون كيخوته أو يعاني منها تعالج المرة بعد الأخرى على أنها تشويش هزلي، مع فكاهة رواقية، بل إن ألونسولوبيز الفضولي، نفسه، وهو الذي يُشوَّه بالضرب، ويرقد وساقه مدهوسة تحت بغله على الأرض يعزي نفسه بضروب من اللعب التهكمي بالكلمات. والمشهد موجود في الفصل التاسع عشر من الكتاب الأول، وهو يبين أيضاً أن الفكرة الثابتة تقي دون كيخوته من الشعور بأنه مسؤول عما يحدثه، بحيث يستبعد بالنسبة لضميره كل صراع مأساوي وكل تكدير جدي. فقد تصرف بموجب قواعد الفروسية الجوالة، وبذلك يعد سلوكه مبرراً، وهو يسارع في الحقيقة إلى نجدة الملهوف لأنه إنسان طيب وذو مروءة ولكن لايخطر بباله أن يشعر بالذنب، وكذلك لايشعر بالذنب أيضاً عندما يحدثه القسيس في بداية الفصل الثلاثين، ليمتحنه، حيال العواقب الوخيمة التي ترتبت على تحرير المحكومين بالأشغال، فيقول غاضبا إن واجب الفارس الجوال أن يغيث الملهوفين لا أن يمتحنهم أيعانون بحق أم بغير حق، وبذلك تكون المسألة محسومة بالقياس إليه، وفي القسم الثاني الذي يعد مرحه أكثر انطلاقا وروعة لايعود لمثل هذه التعقيدات وجود على الإطلاق.

وعلى هذا فلايوجد إلا القليل جداً من الإشكالية والمأساوية في كتاب سرفانتس، على الرغم من أنه يعد من روائع الأعمال في عصر كانت الإشكالية والمأساوية

الأوروبيتـان- تتشـكلان فيـه، ولايكشـف جنـون دون كيخوتـه عـن شـيء مـن ذلـك، فالكتاب كله تمثيلية يغدو فيها الجنون مضحكاً في واقع ذي أساس سليم.

ومع ذلك فليس دون كيخوته مضحكاً فحسب، فهو ليس مثل الشيخ المضحـك أو الجندي المتبج أو الطبيب الجـاهل المتحذلق، ففـي مشـهدنا يعـد دون كيخوتـه مـن قِبَـل سانشو مجنونا، ولكن هل يزدريه سانشـو، وهـل يخادعـه علـى الـدوام؟ كـلاّ أبـداً، فهـو لايخدعه إلا لأنه لايستطيع ان يجد لنفسه حيلة أخرى، فهو يحبه ويقدره علـى الرغـم مـن أنه يعرف جنونه بصورة جزئيـة، وأحيانـاً بصـورة كاملـة، وهـو يتعلـم منـه ولايريـد أن يفارقه، وهو يغدو، في صحبة دون كيخوته، أذكى وأفضل مما كان عليه من قبل، فـدون كيخوته يحافظ، مع كل جنونه، على مهابة وتفوّق طبيعيـين لاتسـتطيع دروب الإخفـاق البائسة الكثيرة أن تنال منهما شيئاً وهـو ليـس وضيعـاً، كمـا هـو شـأن النمـاذج الهزليـة المذكورة آنفا في العادة، بل لايُعدّ على الاطلاق أنموذجا من هذا الطراز، لأنه ليس، على الإجمال، آلة ذاتية الحركة للانطباعات الهزلية ـ فهو ذاته يتطور أيضاً، ويغـدو أكـثر طيبـاً وحكمة، بينما يستمر جنونه بعدُ فهل يتعلق واقع الأمر بجنون منطو على الحكمة، بالمعنى الوارد في السخرية الرومانسية، وهل تنجم له الحكمة مـن الجنـون؟ وهـل يـزوده الجنـون ببصيرة ماكان له أن يظفر بها في حالـة العقـل السـليم، وهـل تنبعـث الحكمـة لديـه مـن الجنون شأن جنون شكسبير، أو شأن شارلي شـابلن؟ كـلا ليـس الأمـر كذلـك أيضـاً. فبمجـرد أن يستحوذ عليـه الجنـون، أي الفكـرة المسيطرة الخاصـة بالفروسـية الجوالـة، يتصرف تصرفا غير حكيم، كالآلة الذاتية الحركـة أو كالنمـاذج الهزليـة المذكـورة آنفـا. فهو يملك ناصية الحكمة والفضيلة على نحو مسـتقل عـن جنونـه، والحـق أن جنونـا مثـل جنونه لايمكن أن ينشأ إلا عند انسان نقيّ.. نبيل. ومن الحق أيضاً أن الحكمـة والفضيلـة والتهذيب يشعان من خلال جنونه ويجعلان هذا الجنون يبدو مستعذباً، ومـع ذلـك تعـد الحكمة والجنون عنده متمايزين بوضوح خلافا لما هو عليـه الحـال عنـد شكسـبير وعنـد المجانيين الرومانسيين وعند شارلي. والقسيس يقول ذلك حتـى في القسـم الأول (الفصـل الثلاثون)، ويرد التعبير عن ذلك فيما بعد، مرة بعد أخرى، فهو لايكون مجنوناً إلا حـين تلعب فكرته المسيطرة دورها في المسألة، أما فيما عدا ذلك فهو إنسان عادي حصيـف،

وليس جنونه من نوع يشمل كل كيانه ويتطابق معه بصورة كاملة، فقد استحوذت عليه فكرة مسيطرة في لحظة معينة، وهي تظلّ تدع عند ذلك أيضاً أجزاءً من كيانه حرة بحيث يتصرف في كثير من الحالات ويتحدث كما يفعل الرجل المعافى، وذات يوم، قبيل موته، يفارقه الجنون من جديد، وكان في نحو الخمسين من العمر، حين وضع، تحت تأثير القراءة المفرطة لروايات الفروسية، خطته العبثية وهذا نادر وقد ينبغي للمرء أن يَعُدَّ فرط التوتر الذي تغذيه المطالعة الخلوية أقرب إلى أن يكون ممكنا عند الانسان في ريعان الشباب (جوليان سوريل، مدام بوفاري)، وقد يتعرض المرء، بعد التفسير السيكولوجي الخاص، لإغراء التساؤل: كيف يكون من الممكن أن يستطيع امرؤ في الخمسين يعيش حياة منضبطة، ويتمتع بعقل سليم، وهو حسن التكوين، ومتزن من نواح عديدة، الإقدام على شيء أحمق كهذا؟ ويقدم سرفانتس في الجمل الأولى من الرواية، بعض المعلومات حول الوضع الاجتماعي لبطله، ويمكن أن يستخلص منها على كل حال أن هذا الوضع كان يُثْقِل عليه، وأنه لم يكن يتيح له أبداً امكانية لنشاط فعال يتلائم مع كفاءاته، فقد كان كالمشلول من جراء القيود التي كانت مفروضة عليه بفعل تبعيته الطبقية من ناحية، ومن جراء فقره من ناحيه أخرى، وعلى هذا فقد يستطيع المرء أن يتكهن بأن التصميم المجنون إنما هو هرب من وضع بات لايطاق، أي أنه تحرير قسريّ منه، ومثل هذا التفسير الاجتماعي والنفسي مُمَثّل في الأدب، وقد بسطته أنا في موضع سابق من هذا الكتاب، وأدعه هناك، اذ أنه يجد مبرراً له في سياق ذلك الموضع، غير أنه ليس مقنعاً من حيث كونه تأويلاً للمقصد الفني عند سرفاتس، اذ ليس من المحتمل أنه كان يريد بجمله القليلة عن المركز الاجتماعي لدون كيخوته وعاداته في الحياة تقديم أي شيء من قبيل التبرير السيكولوجي للفكرة المسيطرة، وإلالكان عليه أن يعّبر عن هذا بمزيد من الوضوح وينفذه بمزيد من الدقة، وقد يستطيع عالم النفس الحديث أن يجد تأويلات أخرى بعد أيضاً لجنون دون كيخوته الغريب، ولكن مثل هذه المشكلات بعيدة عن ذهن سرفانتس، فهو لايقدم جواباً آخر على التساؤل عن أسباب جنون دون كيخوته سوى هذا: لقد افرط في قراءة كتب الفروسية فافسدت عقله. أما أن هذا يحدث لامرئ في الخمسين فهذا أمر لايمكن تفسيره، انطلاقا من كتاب سرفانتس، إلا من الوجهة الجمالية: من رؤيا الهزلي، التي جاءته من قِبَل تصور الرواية: رجل طويل، معروق، طاعن في السن، بعتاده غير

العصري والبالي، حيث يتم التعبير في مثل هذه الصورة إلى جانب الجنوني، عن الزهـدي والمثالي على نحو ممتاز أيضاً ولابد للمرء أن يقنع بـأن هـذا الارستقراطي الريفـي الذكـي والمثقف انتابه الجنون فجأة، لانتيجة لهزة رهيبة، مثل أجاكس أو هاملت، بل لأنه افـرط في قراءة روايات الفروسـية، وهـذا خليـق أن ينسـجم، كمـا يكتـب إليّ ليوشبتسـر، مـع الباثولوجيا الفكاهية التي أكدت علـى الإفـراط الكمّـي مـن حيـث كونـه علـة للمـرض: ولإفراطه في القراءة، أصيب عقله بالجفاف بحيث فقد القدرة على الحكم.

ولكن لايوجد هنا شئ مأساوي على أية حال، ولابـد لنـا أن نسـتبعد المأسـاوي في تحليـل جنونـه مثلمـا نستبعد الارتبـاط النوعـي الشكسـبيري والرومانسـي بـين الحكمــة والجنون، وهو الارتباط الذي لايكون فيه الواحد من هذين ممكن التصور بدون الآخر.

ان حكمـة دون كيخوتـه ليسـت حكمـة مجنون.بـل هـي العقـل، وكـرم النفـس، والتهذيب وكرامة انسان ذكي ومتزن: فـلا هـو بالشـيطاني، ولاهـو بالمتنـاقض، ومـاهو بالمفعم بالشك، والانفصام، والتشرد في هذا العالم، بل هو معتدل متوازن، متذوق، وهـو فوق ذلك مستعذب ومتواضع في مجال السخرية، وهـو أيضـاً أقـرب إلىالمحافظـة، أو أنـه على كل حال منسجم مع الظروف المفترضة، وهذا يتجلى في كل مكان في التعامل مـع البشر، وبوجه خاص في التعامل مع سانشوبانثا .بمجرد أن تسكن فكرتـه الثابتـة إلى أجـل قصير أو طويل، وهو منـذ البدايـة، يعـد الشـخصية الطيبـة والذكيـة والـودودة والمتمـيزة بالكرامة المتفوقة الطبيعية، وذلـك بصـورة أكـبر كثـيراً في القسـم الثـاني منهـا في الأول، الموجودة إلى جانب المغامر المجنون:(Alonso Quijano el bueno): ألونس كيخانو الطيـب وليقرأ المرء بأية سخرية طيبة ومرحة يعامل سانشـو،حين يبدأ هـذا، بنـاء علـى نصيحـة زوجته تيريزا، في الفصل السابع من القسم الثاني، بعرض التماسه لراتـب ثـابت فـالجنون يتدخل .بمجرد أن يبرر رفضه بعادات الفرسان الجوالين ومثـل هـذه المواضـع يوجـد منهـا الكثير، وفي كل مكان يتبين أن هناك دون كيخوتـه ذكيـا وآخـر مجنونـا – أحدهمـا إلى جانب الآخر، وان الذكاء ليس بالذكـاء المستوحى من الجنـون بصـورة جدليـة، بـل هـو ذكاء عادي مشابه للذكاء المتوسط.

وهذا وحده يقدم تركيبا غير مألوف، فهناك طبقات في الأداء الإيقاعي لم يألفها المرء في الهزلي البحت، فالمجنون مجنون، وقد ألف الناس أن يروه مصورا في مستوى واحد، وهو مستوى الهزلي والمجنون، حيث كان يرتبط بذلك في الوقت نفسه، الوضيعُ والغبيُّ وفي بعض الاحيان أيضاً الخبيث المنطوي على المكر، وذلك في الأدب القديم على الأقل، فماذا يقول المرء في مجنون هو في الوقت نفسه حكيم، أي تلك الحكمة التي تبدو على الأقل وكأنما يمكن الجمع بينها وبين الجنون، وأعني تلك الحكمة المتصلة بالاعتدال الذكي؟ فهذا وحده، الاعتدال الذكي، مرتبطا بالإفراط العبثي الخاص بالفكرة المسيطرة يعطي تعددا في الجوانب لايمكن التوفيق بينه وبين مجرد الهزلي تماما، ولكن هذا بعيد عن أن يكون كل شيء. فإن الأجنحة التي تُحلّق الحكمة عليها وتجوب العالم وتغدو أكثر غنى فيه، إنما هي أجنحة الجنون، ذلك لأن دون كيخوته لو لم يكن قد غدا مجنونا لما فارق منزله، ولظل سانشو عند ذلك أيضاً في منزله، ولما استطاع أن يستخرج من كيانه كل هذا الذي كان كامنا فيه، كما نلاحظ باندهاش ضاحك، ولما حدث التفاعل المعقد وفعل كليهما في العالم.

فالمسرحية، كما نعتقد أننا بيّنا الآن، ليست بالمأساوية أبداً كما أن المشكلات الإنسانية سواء أكانت هي المشكلات الشخصية للفرد أو مشكلات المجتمع لاتطرح أبداً أمام العيون بطريقة تجعلنا نرتعد ونشعر بالرثاء، فنحن نظل دائما في المضحك، ولكن المضحك مرتب في طبقات متعددة لامثيل لها من قبل أبداً ولنعد مرة أخرى إلى النص الذي بدأنا به، فدون كيخوته يحادث نسوة الفلاحين بأسلوب هو بالفعل الأسلوب الرفيع للحب البلاطي، وهو لايعد بحال من الأحوال تشويهيا في حد ذاته وهذه الجمل ليست مضحكة تماما على النحو الذي ربما تبدو به اليوم لبعض القراء، بل هي في تقاليد تلك الأيام مأثرة من مآثر التعبير الرفيع كما كان يعيش في تلك الأيام، وعندما قصد سرفانتس إلى مهاجمة كتب الفروسية (وذلك مافعله بلا ريب)، فإنه لم يهاجم الأسلوب الرفيع الخاص بالتعبير البلاطي بل كان، على النقيض من ذلك يأخذ على كتب الفروسية أنها لاتتقن هذا الأسلوب، وأنها مكتوبة بأسلوب خاص وجاف. وهكذا يحدث أن يوجد في وسط محاكاة ساخرة ضد عقيدة الحب الفروسي نص من أجمل النصوص النثرية

التي أبدعتها تلك الصورة المتأخرة من القصيدة الغزلية الرفيعة، والفلاحات يجبن بخشونة فلاحية، ومثل هذا الأسلوب الفلاحي كان يستعمل في الأدب الهزلي منذ عهد طويل (وان كان من الجائز أيضاً أنها لم تستعمل أبداً مع كل هذا القدر من الاتزان، ومع كل هذه الحَمِيَّة) ولكن ما لم يحدث أبداً بلا ريب وهو أن يرد مباشرة بعد حديث مثل حديث دون كيخوته: وهو الأسلوب الذي يستطيع المرء أن يلاحظ بطريقة من الطرق حين يتأمله المرء لذاته، أنه يرد في سياق تشويهي أما موضوع الفارس الذي يرجو من فلاحة أن تصغي إلى حبه، وهو موضوع يفضي إلى موقف مماثل، فهو جد قديم، فهو موضوع القصيدة الرعوية القصيرة (Pastorelle) وقد كان موضع العناية منذ عهد الأدب البروفنسالي القديم وقد عاش عهدا طويلا جدا كما سنرى فيما بعد عند فولتير، ولكن كلا المشتركين في القصيدة الرعوية القصيرة تلاءم أحدهما مع الآخر فهما متفاهمان، وينشأ وضع أسلوبي موحد يقع على الحدود بين الرعوي واليومي، أما عند سرفانتس فيتصادم مجالا الحياة والأسلوب كلاهما من جراء جنون دون كيخوته، بدون أية امكانية للترابط - فكل واحد منغلق على نفسه ولايربطه سوى الحياد الضاحك الخاص بالمسرحية - التي يعد مديرها وأستاذها في هذه الحالة سانشو: الفلاح العديم البراعة الذي يكاد يصدق كل شيء يرويه سيده والذي ماكان ليقلع عن عادته تصديق بعض الأشياء، والذي لايتصرف دائماً إلاّ بمقتضى الوضع الراهن، أما هنا فقد أوحى إليه حرج اللحظة الراهنة أن يغش سيده، وهو يجد نفسه في وضع مدير المسرحية، مع الحمّية ذاتها والتكيّف ذاته، كما سيجد نفسه في ذلك الوضع، أي يكون حاكما لجزيرة، وهو يمثل أول الأمر بالأسلوب الرفيع، ثم يتحول إلى الوضيع ولكن ليس كالفلاحات بالطبع، بل على نحو متفوق، مسيطرا على الموقف الذي أنشأه هو ذاته متمثلا للضرورة، والذي يستمتع به الآن بجرعات كاملة.

أما ما يفعله سانشو هنا، وهو أنه يقوم بدور، ويتبدل، ويلعب بجنون سيده فذلك ما يفعله أشخاص آخرون على نحو ثابت، فجنون دون كيخوته يعطي حافزا لضروب من التنكر وفنون من التمثيل لاتنفد: دوروتيا في دور أميرة ميكوميكونا، والحلاق في دور حامل كرسيها، وسمسون كراسكو في دور الفارس التائه، وجينيه دي بوزاموت في دور

الممثل في مسرح العرائس: وهذه مجرد أمثلة قليلة، ومثل هذه التبدلات تحول الواقع إلى مسرح يدور عليه التمثيل بغير انقطاع من دون أن يكف مع ذلك عن أن يكون واقعا. وحيثما لاتتبدل الشخصيات طوعا فإنما يكون دون كيخوته هو الذي يبدلها بجنونه، مثلما يحدث المرة بعد الأخرى منذ حادثة صاحب النزل والعواهر في النزل الأول.ويقدم الواقع نفسه طوعا لمسرحية يضفي عليها في كل لحظة حلة مختلفة، وهو لايفسد مرح المسرحية أبداً من جراء مافي سحنته من الجد الثقيل والهموم والأهواء، فجنون دون كيخوته يُحْدِث هذا كله، وهو يحول العالم الواقعي اليومي إلى مسرح ضاحك، وليستعِد المرء إلى ذهنه مثلا المغامرات المختلفة مع النساء التي تحدث خلال مسيرة القصة عدا اللقاء مع دولسينيا: الفتاة الفظة القذرة المقاومة بين ذراعيه، دوروتيا في دور الاميرة ميكوميكونا، وموسيقا المساء والعاشقة ألتيسيدورا، واللقاء الليلي مع القهرمانه رودريجيه (الذي يقول عنه سيد هاميت بينجلي) انه ودّ لو ينزل عن أفضل أثوابه لكي يشهده) فكل من هذه الأقاصيص له أسلوبه المختلف وكل منها يتضمن في ذاته تبدلا في المستوى الأسلوبي، وهي جميعا ناجمة عن جنون دون كيخوته، وهي تظل جميعا في مجال المضحك، وهناك في هذا الصدد بعض منها لاينتمي بالضرورة المطلقة إلى المضحك اذ يغدو وصف الفتاة الفظة القذرة وسائق بغلها وصفا واقعيا فظا، كما أن دوروتيا غير سعيدة والقهرمانة رودريجيه في محنة وهمّ عظيمين، لأن ابنتها أوذِيَت ولايطرأ تغيير على شيء من ذلك من جراء تدخل دون كيخوته، لافي الحياة الخشنة للفتاة الفظة القذرة ولافي الوضع الكئيب لابنة القهرمانة رودريجيه، ولكن مايحدث هو أننا لانأبه لذلك، وان وضع هاتين المرأتين وحياتيهما يبدوان لنا مضحكين، وأن ضميرنا لايشعر بالتكدير من جراء ذلك، فكما أن الرب يجعل الشمس تشع وتمطر على العادلين والظالمين، يبعث جنون دون كيخوته بضوئه فوق كل مايعرض في طريقه بلا مبالاة ضاحكة، ويدعه في اضطراب مضحك.

ويتجلى التشويق المتناهي في تعدد جوانبه والمرح المتناهي في حكمته، في الكتاب، في العلاقة التي يجد دون كيخوته نفسه فيها على نحو ثابت، في علاقته بسانشو بانثا، فهذه العلاقة ليست على الاطلاق قابلة للوصف على نحو لالبس فيه كالعلاقة بين روسينانّي

والحمار أو كالعلاقة بين الحمار وسانشو نفسه فهؤلاء ليسوا دائما مرتبطين بالاخلاص والمحبة على نحو لاينقطع، ففي كثير جدا من الاحيان يستشيط دون كيخوته غضبا على سانشو يبلغ منه أن يشتمه ويسيء معاملته، وفي بعض الأحيان يشعر بالعار منه. وذات مرة، في الفصل السابع والعشرين من القسم الثاني يتخلى عنه وقت الخطر، أما سانشو فيتبعه أول الأمر عن غباء، وأنانية مادية لأنه يؤمل لنفسه مزايا خيالية من المشروع، ولأن التجوال يروق له على الرغم من كل المشاق أكثر من العمل النظامي والحياة الرتيبة في الوطن، وسرعان ما يأخذ في الشعور المسبق بأن شيئا ما لا يمكن أن يستقيم في عقل دون كيخوته، ثم يحدث ان يغشه ويتندر عليه ويتحدث عنه بازدراء، وفي بعض الأحيان، وذلك في القسم الثاني بعدُ أيضاً، يتولاه من الغيظ والخيبة مايجعله يوشك ان يفارق دون كيخوته، ويظل المتذبذب والخليط من العلاقات الانسانية، والمزاجي، والقابل للتحديد منذ اللحظة الراهنة في روابطنا، حتى الأقرب منها، يعرض المرة بعد الأخرى أمام عيني القارئ، ففي النص الذي انطلقنا منه يغش سانشو سيده، ويعبث بجنونه بطريقة قاسية تقريباً، ولكن اي رضى بالجنون مفعم بالمودة، وأي تعوُّد للحياة في عالم دون كيخوته لابد أن يسبق ذلك، لكي يستطيع أن يضع مثل هذه الخطة ويلعب دوره على هذا النحو الممتاز. فقبل شهور قلائل لم يكن يدور في خلده شيء من هذا كله، أما الآن فهو يعيش، على طريقته في عالم المغامرات الفروسية، وقد لاءمه ذلك، فهو مغرم بجنون سيده، وبدوره الخاص أيضاً، وقد تطور أشد مايكون التطور إثارة للعجب، وهو مع ذلك سانشو، ويظل سانشو، من أسرة بانثا، مسيحيا من أصل قديم، مشهورا في قريته، ويظل كذلك أيضاً بحكم كونه الحاكم الحكيم، وحتى عند ذلك، بل عند ذلك مباشرة، أي عندما يريد ألاّ يزوج سانشيا أبداً إلاّ لكونت، وهو يظل سانشو، وما كان هذا كله يمكن أن يحدث إلا لسانشو، أما أن هذا يحدث، وان جسده وذهنه يتعرضان لمثل هذا الاضطراب الشديد وأنهما يجتازان في هذا الاضطراب امتحان أصالتها الخصوصية التي لا تتزعزع، فهذا ما يدين به لدون كيخوته،مولاه وسيده الطبيعي(su amo y naturel senor) أما الاطلاع على شخصية دون كيخوته فلا يتم من قبل أي امرىء بهذه الصورة الكاملة ولا يتم استيعابه بهذا القدر البالغ من التكامل الخالص والمباشرة كما يتم من قبل سانشو، – فالآخرون جميعا يغتاظون أو– يتندرون عليه أو

يريدون شفاءه، أما سانشو فيتعود الحياة معه، ويتحول عنده جنون دون كيخوته وحكمته إلى شيء مثمر، وعلى الرغم من انه لا يتمتع منذ عهد طويل بما يكفي من العقل النقدي ليكوّن عنه حكماً تركيبياً ويعبر عنه، فانه في الحقيقة هو الذي نفهم عن طريقه، ومن خلال كل سلوكه، دون كيخوته أفضل الفهم، وهذا يربط بينه وبين دون كيخوته من جديد، فسانشو عزاؤه وخصمه، وهو صنيعته ومع ذلك فهو انسان آخر، رفيقاً في الإنسانية، يثبت ذاته في وجهه ويحول دون أن يحبسه الجنون في قفص عازل. فالشخصيتان اللتان تظهران معاً، في تضاد بينهما، هزليتان أم نصف هزليتين تعدان موضوعا مؤثرا جد قديم. وما يزال حتى اليوم أيضاً في كل مكان، في المقلب وفي الكاريكاتور، وفي السر، وفي الفيلم: الطويل الناحل والسمين القصير، والخبيث والغبي، والسيد والخادم، والنبيل المثقف والساذج الفلاحي وكل ما عدا ذلك أيضاً مما يمكن أن يوجد من التركيبات والتقاطعات، أما ما صنعه سرفانتس من ذلك فرائع وفريد.

وقد لا يكون من الصحيح تماما أن يقال: ما صنعه سرفانتس من ذلك، فالأدّق أن يقال بلا ريب: ما صار إليه ذلك بين يديه، فمنذ قرون، وبصورة خاصة تماما، منذ عصر الرومانسية استخلِص منه بالقراءة الكثير مما لم يكن يدور في خلده، أو يقصد إليه على الاطلاق، ومثل هذه التأويلات المعكوسة والمصعَّدة لنص قديم تعد مثمرة في كثير من الأحيان: فان كتابا مثل كتاب دون كيخوته ينفصل عن مقصد مؤلفه ويعيش حياته الخاصة، وهو يعرض لكل حقبة تجد فيه ما يعجبها، وجهاً جديدا. ولكن ما يطلب من المؤرخ الذي يسعى إلى تحديد مكان عمل من الأعمال ضمن مسار تاريخي هو أن يستجلي على قدر الإمكان، ما كان العمل يعنيه بالقياس إلى الكاتب وإلى معاصريه، ولقد عملت جاهداً على اجتناب التأويل إلاّ ضمن أضيق الحدود الممكنة، وقد أكدت المرة بعد الأخرى بوجه خاص إلى أي حد يقل العثور على المأساة والإشكالية في النص، فهو يبدو لي مسرحية ضاحكة، في مستويات كثيرة، وبوجه خاص أيضاً في المستوى الواقعي اليومي وبذلك يتميز مثلا عن المرح الخالي من المشكلات على النحو ذاته عند أريوست[1] ولكنه مع ذلك مسرحية على كل حال، وعلى هذا فاذا كنت قد عملت

---

[1] لود فيجو أريوستو (١٤٧٤- ١٥٣٣) شاعر ايطالي كتب الملحمة الفروسية (رولاند الجوال) «المترجم»

جاهداً على اجتناب التأويل إلا بأقل قـدر ممكن فأنـا أشعر مـع ذلـك أن أفكـاري عـن الكتاب كثيرا ما تذهب أيضاً إلى مدى أبعد كثيرا عن المقصد الفـنيّ لسرفانتس. ومهمـا يكن من أمر هذه الأفكار (ونحن لا نريد أن نشتغل هنا بمشكلات الجماليـات المعـاصرة له)، فإنها لم تكن على وجه التأكيد موجهة منذ البداية وبصورة مقصودة صـوب إنشـاء علاقة كهذه التي بين كيخوته وسانشوبانثا، على نحو ما هي قائمة أمامنـا، اذا كنـا قرأنـا الرواية، والأحرى أن كلتا الشخصيتين كانتـا في البداية رؤيـا واحـدة فحسـب، أمـا مـا صارتا اليه، وما صارت اليه كل واحدة منهما وكلتاهما معا، في نهاية الأمـر، فقـد نجـم على نحو تدريجي، عن مئات من الخواطر المتفرقة، ومئات من المواقف، التي تقضيها: أيـن تصدر عنها ردود الأفعال على نحو ما توحي به اللحظة، مـن مخيلـة الأديب الـتي تفيـض وتتجدد بغير انقطاع وفي بعض الأحيان توجد حتى الغرائب والتناقضات، لا في الواقعـي فحسب، وهو ما يلاحظ كثيرا، بل في السيكولوجي أيضاً، فثمة انعطافات لا تتوافق مـع الصورة الاجمالية لكلا البطلين، وهي إشارة إلى مقدار ما يجعـل سـرفانتس نفسـه يتوجـه انطلاقا من وضع اللحظة الراهنة، ومن مقتضيات المغامرة في كل مرة، وتلك هي الحـال أيضاً في القسم الثاني، بل هي أكثر تواتـرا بعـد، وتنشـأ كلتـا الشـخصيتين بغـير مقصـد وعلى نحو تدريجي، كل لذاته مثلما تنشأ علاقة كل منهمـا بـالآخر أيضـاً، وبـالطبع فـإن السرفانتيّ الخصوصي يجري عن هذا الطريق أيضاً، ويقصد بذلك جملة تجاريب سـرفانتس في الحياة وفيض مخيلته، منسكبا على نحو أكثر غنى وتلقائية في الأحداث والأحاديث أمـا "السرفانتي الخصوصي" فلا يوصف بالكلمات، ومع ذلـك فأنـا أريـد أن أحـاول الإدلاء بشيء من ذلك لأوضح قوته وحدوده، انه أولا شيء حسي عضوي، مقدرة كبيرة علـى تصور أناس مختلفين جداً في أوضاع متعددة الجوانب جداً بصورة حية، وتمثلهـم والتعبـير عنهم بصورة حية، والتعبير عن الأفكار التي ترد في ذهن كل منهم، والمشاعر الـتي تخطـر في قلوبهم، والكلمات التي تدور على ألسنتهم، وهذه المقدرة يتمتع بهـا سـرفانتس علـى نحو يبلغ من المباشرة والقوة والاستقلال في ذاته عن كل مقصد آخر، ما يجعل كل شـيء واقعي من العصر السابق يبدو إلى جانبه محدودا، أو تقليديـا، او مرتبطـا بغـرض، وتتسـم بسمة الحسية ذاتها مقدرته على ان يبتدع، على نحو ثابت، تركيبات جديـدة مـن البشـر والأحداث، أو يستدعيها إلى ذهنه، والحق أنه يوجد هنا التقاليد القديمة الخاصة بروايـات

المغامرات، وتجديدها من قبل بوجاردو(Bojardo)وأريوست- ولكن أحدا لم يَدَعْ، قبل ذلك، الواقعَ اليوميَّ، الحقيقيَّ يلعب دوره في هذه المسرحية التوليفيّة (kombinatorisch) وأخيرا فهو يملك شيئا "ينسّق المجموع، ويجعله يبدو في ضوء سرفانتيّ " معيّن، وهنا يغدو الأمر عسيرا جدا، وقد كان في وسع المرء أن يتفادى الصعوبة، ويقول إن هذا "الشيء" يكمن، ببساطة، في الموضوع، في الخاطرة المتمثلة في الأرستقراطي الريفي الذي ينتابه الجنون ويقنع نفسه أنه يجب أن يبعث الحياة في الفروسية الجّوالة، وهذا الكتاب يعطي الكتاب وحدته واحكامه، ولكن الموضوع الذي أخذه سرفانتس آخر الأمر من عمل معاصر صغير، لايعد في العادة ذا أهمية على الاطلاق وهو مهازل[1] القصائد الشعبية ذات الفصل الواحد، (Entrèmes de los Romances) وكان من الممكن أيضاً أن يعالج على نحو مختلف تماما، اذ كان من الممكن أن يبدو البطل مختلفا كل الاختلاف عن دون كيخوته، فلم يكن في حاجة إلى امرأة مثل دولسينيا، ولا إلى واحد مثل سانشو قبل كل شيء، وما الذي كان يجتذب سرفانتس قبل كل شيء إلى هذه الخاطرة؟ لقد كان يجتذبه الامكانية المتضمنة فيه، امكانية تعدد الجوانب والمنظوريّ، والمزيج من الخيال، والحياة اليومية، فقد كان في وسع المرء أن يدخل فيها كل ضروب الفن والأسلوب، وكان في وسع المرء أن يعرض أكثر العوالم تلوينا في ضوء يتلاءم مع طبيعته، طبيعة سرفانتس، وهنا نواجه مرة أخرى السؤال الصعب الذي طرحناه منذ حين: ماهو "الشيء" الذي ينسق المجموع ويجعله يظهر في ضوء - "سرفانتي " محدد؟.

انه ليس بالفلسفة، ولابالميل، بل ليس بالانفعال من جراء انعدام الطمأنينة في الوجود الانساني، أو من جّراء سلطان القدر، كما هو الحال عند مونتانيي وعند شكسبير، إنه موقف، موقف من العالم، وعلى هذا فهو أيضاً موقف من موضوعات فنه، تسهم فيه الشجاعة وراحة البال بأوفى نصيب. فإلى جانب الاستمتاع بالمسرحية الحسية من وجوه متعددة يوجد فيه شيء من الحدة والكبرياء الجنوبيِّين، وهو يمنعه أن يأخذ اللعبة مأخذ الجد البالغ فهو يراها، ويشكلها، وهي تسره، ومن المفروض فيها أيضاً أن تمتع القارىء امتاعا ثقافيا، ولكنه لاينحاز (إلاّ أن يكون انحيازه ضد الكتب المكتوبة على نحو ردىء

[1] Entrèmes: فواصل ذات فصل واحد كانت تعرض بين فصول المسرحية الرئيسية «المترجم»

)، ويظل محايدا، ولايكفي أن نقول إنه لايصدر حكمـا، ولايستخلص نتائج: فالقضية لاتفتتح البتّة، والأسئلة لاتطرح على الاطلاق، ولايدان أحد، ولاشيء (باستثناء الكتب والمسرحيات الرديئة) في هذا الكتاب، فلا يدان جنييه دى بارامونت، ولاروك جوينـار، ولاماريتورينس ولا زورايدا، وانما يتحول سلوك زورايدا تجاه والدها إلى مشكلة أخلاقية بالقياس إلينا، ونحن نحار في تفسيرها، ولكن سرفانتس يـروي القصـة مـن دون أن يشي بوجهة نظره، حيالها، بل الأحرى أنه ليس هو الذي يرويها بل السجين الذي يقّر سـلوك زورايدا بالطبع، وفي ذلك، مايكفي، وهناك بلا ريب بعض الصور الكاريكاتورية، وهـي بيزكايير، والكاهن في قصر الـدوق، والقهرمانـة رودريجيـه، ولكنهـا لاتتضمـن إشـكالية أخلاقية، ولاحكما مبدئيا، ولايثنى أيضاً على أحد على.أنه أنموذج. وقد يمكن للمرء هنا أن يفكر في الشريف ذي المعطف الأخضر، دون دييجودي ميراندا الذي يقدم في الفصل السادس عشر من القسم الثاني وصفـا لنمـط حياتـه الأصوليـة، ويحـدث بذلـك انطباعـا عميقا جدا لدى سانشو، وهو يتسـم بـالاتزان والعقلانيـة في تقديراتـه، وهـو يجـد سـواء كيخوته، أم لسانشو، الإيقاع المناسب للتهذيب المتطامن، المتواضع، والمنطوي مـع ذلـك على الثقة بـالنفس، فمحاولاتـه لدحـض جنـون دون كيخوتـه أو التخفيـف منـه، تتسـم بالمودة والتبصر، ولايجوز للمرء أن يضعه كما فعل ذلك مثقف اسباني كبير، هو أمريكو كاسترو، على صعيد واحد مع الكاهن المحدود الأفق والنزق، في بلاط الدوق، ويعد دون دييجو صورة أنموذجية لطبقته، لنوع النبيل الاسـباني ذي النزعـة الانسـانية (otium cum dignitate) ولكنه ليس أكثر من هذا، بلا ريب، فما هو بالنموذج المطلق، وهو مـن هـذه الوجهة مفرط في الحذر والتوسط، ومـن الممكـن جـدا أن يكمـن ظـل مـن السـخرية في الطريقة التي يصف بها سرفانتس طـراز حياتـه، وطريقتـه في الصيـد ووجهـات نظـره في ميول ابنه الأدبية، وربما كان كاسترو على صواب في ذلك.

ويتكون موقف سرفانتس على نحو يتحـول معـه عالمـه إلى مسـرحية تجـد فيهـا كـل شخصية من الممثلين تبريرها بحياتها المجردة في مكانها، أما الوحيد الذي ليـس علـى حـق فهو دون كيخوته في جنونه، وهو غير محق على الاطلاق تجاه دون دييجـو الـذي يعيـش حياة متزنة، ويحب السلام، والذي يجعل منه سرفانتس شاهدا على "مغامرة الأسد" كمـا

يعبر عن ذلك كاسترو، ولعّل من قبيل التكلف أن يجنح المرء إلى أن يرى هنا ثمنا للبطولة المغامرة حيال الحذر المتروّي، والتافه والمتواضع. ولئن كان من الممكن أن يلوح أثر من السخرية في تصوير دون دييجو، فقد صيغ دون كيخوته صياغة مضحكة، لابطريق الإمكان، بل على وجه الإطلاق، ولا في حدود الأثر، بل بصورة عميقة كاملة، ويتم التمهيد للفصل بوصفه فخرّه العبثي بانتصار على كاراّسكو المتنكر في ثياب فارس، وحديث يتصل بذلك مع سانشو، وليرجع القارىء إلى ذلك، وليتصور أن من النادر أن يصور دون كيخوته في الكتاب كله تصويرا مضحكا إلى هذا الحد من الناحية الأخلاقية أيضاً كما يحدث هنا. فالوصف الذاتي الذي يقدم به نفسه لدون دييجو متغطرس إلى حد الجنون. وبمثل هذا التكوين النفسي يقبل على المغامرة مع الاسد، ولايحرك الاسد ساكنا، ويدير ظهره لدون كيخوته ! وهذه محاكاة ساخرة بحتة، ومما يتلاءم مع المحاكاة الساخرة البحتة، التفاصيلُ أيضاً: المطالبة بأن يعطيه الحارس شهادة خطية على بطولته، وطريقة استقباله لسانشو، وتغيير الاسم (اذ يريد منذ الآن أن يسمي نفسه فارس الأسود)، -وكثير من الأمور الأخرى.

فدون كيخوته وحده ليس على صواب مادام مجنونا، وهو وحده على الباطل في عالم منظم، يتبوء فيه كل امرىء ماعداه، مكانه الصحيح، وهو يتبين ذلك بنفسه آخر الأمر حين يرى نفسه يعود إلى النظام وهو يحتضر، ولكن هل يعد العالم منظما حقاً؟ ذلك أمر لايسأل عنه، والثابت أنه منظم، في ضوء جنون دون كيخوته، اذا ماقوبل به، بل يبدو مسرحية ضاحكة، وقد يوجد فيه كثير من التعاسة والباطل والاختلال. ونحن نصادف العواهر، والمجرمين، في صورة عبيد في السفن الحربية القديمة والفتيات اللواتي تعرضن للإغواء، وقطاع الطرق المشنوقين، وكثير من ذلك على الشاكلة ذاتها. ولكن هذا لايثيرنا، فظهور دون كيخوته الذي لايحّسن شيئا ولا يسعف في أي مكان، يحول السعادة والتعاسة، إلى مسرحية.

لقد أضفى سرفانتس على موضوع النبيل الريفي المجنون الذي يريد أن يعيد الحياة إلى الفروسية الجوالة، امكانية عرض العالم في صورة مسرحية بذلك الحياد المتعدد الجوانب، والمراعي لقواعد المنظور، والمتجنب لإصدار الأحكام، والذي لايطرح حتى الأسئلة،

وهو الحياد الذي يعد حكمة شجاعة. وربما أمكن للمرء أن يعبر عنه ببساطة شديدة، بكلمات دون كيخوته، التي استشهد بها آنفا " يحمل كل واحد ذنوبه " أو يعبر عنه أيضاً بالكلمات التي يقولها هو، في الفصل الثامن من القسم الثاني في نهاية الحديث مع سانشو عن الرهبان والفرسان: الطرق التي تؤدي إلى الله عديدة.

وإنما يريد بذلك أن يقول إنه يعد حكمة تتسم بالورع، وهو يتصل قليلا بالموقف المحايد الذي يجتهد فيه جوستاف فلوبير اجتهادا كبيرا، ومع ذلك فهو مختلف عنه اختلافا كاملا: فقد كان فلوبير يريد تبديل الواقع عن طريق الأسلوب، بحيث يبدو كما يراه الله، وبحيث يترتب أن يتجسد نظام الرب، على قدر ما يتعلق بتلك القطعة من الواقع التي تجري معالجتها في أسلوب الكاتب، فعند سرفانتس لاتخدم الرواية غرضا آخر سوى غرض التسلية الشريفة (honesto entretenimiento)وهذا مالم يعبّر عنه في الحقبة الأخيرة أحد بطريقة جد مقنعة، مثلما عبر عنه و.ج. انتسويسل[1] في كتابه عن سرفانتس(١٩٤٠) حيث يربط، بطريقة جميلة جدا، ولكنها غير قابلة للمحاكاة، في الألمانية، بين الترفيه recreation والإبداع re - creation وماكان ليخطر ببال سرفانتس أن اسلوب رواية من الروايات وان كانت أفضل الروايات يستطيع أن يغزو نظام العالم، ومع ذلك فقد كانت ظاهرات الواقع، من ناحية أخرى قد غدت شيئا يصعب تجاهله، وماعادت تقبل التنسيق بطريقة صريحة وتقليدية موروثة، وكان الناس في أماكن أخرى من أوروبا قد أخذوا منذ عهد بعيد يتساءلون ويرتابون، بل يبنون بناء جديدا على أساس مالديهم، ولكن هذا لم يكن يتماشى مع روح بلاده، ولامع طبعه الخاص ولا مع تصوره لوظيفة الكاتب، وكان يجد نظام الواقع عرضة للعبث، وماعاد لعبة لكل الناس، حيث يمكن الحكم تبعا لمعايير ثابتة بأن هذا خير وذاك شر. وهذا ماكان عليه الحال أيضاً في رواية القّوادة[2]. وماعاد الأمر

---

[1] W.J.Entwistle

[2] القُوّادة Celestina رواية نثرية حوارية من أعظم الآثار الأدبية في أدب عصر النهضة الاسباني، تتناول علاقة الحب بين كالستو وميليبيا، وتعرف بهذا الاسم نسبة إلى صاحبة الماخور التي تتوسط بين العاشقين

بهذه البساطة، وماعاد سرفانتس يحكم إلاّ على الأشياء التي تمس صنعته، صنعـة الكتابـة، أما ما يمس العالم الأرضي فيما عدا ذلك فنحن جميعا خاطئون، والله سوف يتولى عقاب الشر وثواب الخير، أما هنا على الأرض فثمة نظام ما، لا يمكن الإحاطة به دوره: ومهما تكن الظاهرات صعبة الإحاطة بها والحكم عليها فإنها تتحول أمـام الفـارس المجنون مـن المانشا إلى رقصة للفوضى الضاحكة والمسلية.

وهذه هي، فيما يبدو لي، وظيفة جنون دون كيخوتـه. فحيـن أخـذ الموضـوع وهـو خـروج الشـريف المجنـون الـذي يريـد أن يحقـق مثـال الفـارس الجـوال - يلهـب مخيلـة سرفانتس، تجلّت له أيضاً صورة الواقع المعاصر، كما كانت خليقة أن يتـم تصويرهـا إذا ما قوبلت بمثل هذا الجنون: وقد راقت له هذه الصورة، سـواء بسـبب تعـدد جوانبهـا أم بسبب المرح المحايد الذي ينشره الجنون فوق كـل مايلقـاه. أمـا أنـه كـان جنونـا بطوليـاً ومثالياً، وأنه يفسح مجالاً للحكمة وللإنسانية، فـلا ريـب أن ذلـك كـان يعجبـه بدرجـة لاتقل عن تلك، ولكن التناول الرمزي والمأساوي للجنون يبدو لي متكلفـا.ومـن الممكـن أن يلعب دوره في التأويل، ولكنه ليس واردا في النص مع ذلك.

و لم تجرِ مرة أخرى في أوروبا تجربة لمثل هذا المرح الذي يسع الدنيا وتتعدّد مستوياته إلى هذا الحد، وهو مع ذلك خِلْوٌ من النقـد، والمشـكلات في تصويـر الواقـع اليومـي ولا أستطيع أن اتصور أين ومتى يمكن محاولة ذلك.

وتنتهي الرواية بمأساة إذ يسقط العاشق وهو يحاول الوصول الى نافذة الحبيبة حيث يسقط على شرفتها ويمـوت فتنتحر هي أيضاً وتكشف الرواية عن عبث كفاح البشر ضد القدر. (دائرة المعارف البريطانية)

١٥- المتعبد المزيف

تتضمن صورة المتعبد المزيف الموجودة في فصل (حول الزي) في كتاب لابروير (الطبائع) بعض الاشارات الجدلية حول (طرطوف) لموليير، فالمتعبد المزيف لايتحدث، كما يقول لابروير في البداية مباشرة:

ينبغي أن يظهر على حقيقته، مزيّفاً، وهو يريد أن يظهر بما ليس عليه في الحقيقة... إنساناً شقياً. أجل إنه يعمل بأسلوب يجعلك تصدّقه من دون أن يتكلم.. يرتدي المسوح، ويجلد نفسه.

وفيما بعد ينقد سلوك طرطوف في بيت أرغون. واذا وجد رجل غنّي عرف كيف يستغلّه بحيث ينتزع منه كل مساعدة بسهولة. ولايعارض امرأته.. ولايتقدم منها ولا يعرض عليها أي شيء بل يترك لها معطفه هاربا منها وان لم يكن واثقاً من نفسه أكثر من ثقته بها، ويذهب إلى أبعد من ذلك في استقلال لغة الإخلاص والتفاني في مغازلتها وإغوائها.

Le faux dévot

S'il se trouve bien d'un homme opulent, à qui il a su imposer, dont il est le parasite, et dort il peut tirer de grands secours, il ne cajole point sa femme, il ne lui fait du moins ni avance ni déclaration; il s'enfuira, il lui laissera son manteau, s'il n'est aussi sûr d'elle que de lui-même. Il est encore plus éloigné d'employer pour la flatter et pour la séduire le jargon de la dévotion; ce n'est point par habitude qu'il le parle, mais avec dessein, et selon qu'il lui est utile, et jamais quand il ne serviroit qu'à le rendre très-ridicule [...] Il ne pense point à profiter de toute sa succession, ni s'attirer une donation générale de tous ses biens, s'il s'agit surtout de les enlever à un fils, le légitime héritier : un homme dévot n'est ni avare, ni violent, ni injuste, ni même intéressé; Onuphre n'est pas dévot, mais il veut être cru tel, et par une parfaite, quoique fausse imitation de la piété, ménager sourdement ses intérêts : aussi ne se joue-t-il pas à la ligne directe, et il ne s'insinue jamais dans une famille où se trouvent tout à la fois une fille à pourvoir et un fils à établir; il y a là des droits trop forts et trop inviolables : on ne les traverse point sans faire de l'éclat (et il l'appréhende), sans qu'une pareille entreprise vienne aux oreilles du Prince, à qui il dérobe sa marche, par la crainte qu'il a d'être découvert et de paroître ce qu'il est. Il en veut à la ligne collatérale : on l'attaque plus impunément; il est la terreur des cousins et des cousines, du neveu et de la nièce, le flatteur et l'ami déclaré de tous les oncles qui ont fait fortune; il se donne pour l'héritier légitime de tout vieillard qui meurt riche et sans enfants...

والظاهر أن لابروبير يفكر هنا في النمـوذج الكـامل المثـالي تقريبـا للمتعبدّ المزيف الذي لايعد شيئا آخر سوى متعبِّد مزيف ينفذ بدون أى ضعف أو نقيصـة بشـرّيَيْن، وفي يقظة لاتنقطع، ويسيطر عليهـا العقـل، الخطـة الموضوعـة بنـاء علـى تفكـير بـارد، والـتي يقتضيها دور القديس المزيف، بصورة منطقية، ولكن موليير ماكان يمكن أبداً أن ينطـوي على الرغبة في إيراد التجسيد الكامل لصفة "التعبُّد الزائف " علـى خشـبة المسـرح، فقـد كان يحتاج إلى مؤثرات هزلية قوية لخشبة المسرح، وقد وجدها بفطنة فائقة، حيث يضـع دور المتعبد المزيف الذي يمثله بطله طرطوف على طرف النقيـض مـع شـخصيته الطبيعيـة وهذا الفتى القوي المعافى (المكتنز، البدين، البض، ذوالفـم القرمـزي) و الشـهية العارمـة (حجلان مع نصف فخذ محشية لطعام العشاء) وهو مع حاجاته الشهوانية الأخرى الـتي ليست بأقل منها تطورا، لايتمتع بأدنى موهبة من حيث التقـوى، حتـى وان كـان لمجـرد التقوى التمثيلية، فالحمار يطل بعينيه من كل مكان تحت فـروة الأسـد، وهـو يمثـل دوره تمثيلا رديئا يدعو إلى السخرية اذ يبالغ فيه مبالغة غير معقولة ويفقد السيطرة علـى نفسـه على الفور عندما تستثار حواسه، أما مؤامراته فخشـنة وسـاذجة ولايمكـن لأحـد سـوى أرغـون أو أمـه أن يقـع لحظـة في الفـخ خلافـا لسـائر الممثلين للمسـرحية والمتفرجـين. فطرطوف لايعد التجسيد للمنافق الذكي المتمكن من نفسه، بل هو فتى فظ ذو رغبـات جامحة فظة يحاول أن يتخذ موقف المتظاهر بالتدين المبشر بالنجـاح، علـى الرغـم مـن أن هذا الموقف لاينسجم مع وجهـه علـى الاطـلاق، ويتنـاقض مـع مجمـل طـرازه الظـاهري والباطني، وهذا بالذات هو الهزلي بصورة غالبة، أما نقاد القرن السابع عشر الذين كانوا، مثل لابروبير، لايعدون من قبيل الممكن إلا المتبصر بحكمة فربما تساءلوا كيـف يمكـن ألاّ يقع في فخّه أيضاً إلا أرغون والسيدة بيرنيل، ولكن التجربة تبين أنه حتى الخدعة المتناهية في الفظاظة والإغواء المتناهي في التفاهة قد يكونان ناجحين أحياناً، وذلك عندما يتملقان عادات المتعرضين للإغواء والخديعـة وغرائزهـم، يهيّئـان الإشـباع لرغـائبهم الخفيـة، أمـا حاجات أرغون الأكثر التصاقا بالغريزة والأشد خفـاء، والـتي يستطيع مـن جـراء ذلـك بالذات أن ينغمس فيها، بحيث يكـرس نفسـه، بكـل جوارحـه لطرطـوف، فهـي سـادية طاغية الأسرة، وذلك أمرٌ ماكان ليجرؤ عليه أبداً بدون مُسَوِّغ التقوى، لأنه يعد عاطفيـا ومضطربا بمقدار ما يعد صفراويا، وفي وسعه الآن أن يقبل على ذاك بضمـير مرتـاح: إن

إثارة العالم هي المتعة الأكبر عندي (٣، ٧، ويضاف إلى ذلك أيضاً ٤، ٣.. (وأجمل ما في هذا العقد ما يثير الضحك) ومن أجل اشباع هذه الحاجة الغريزية المتمثلة في استبعاد ذويه وتعذيبهم، ذلك الاشباع الذي يهيؤه له طرطوف وهو يحب طرطوف ويقع في حبائله، وبذلك تتعرض ملكة الحكم غير المكتملة جدا عنده على كل حال للضعف، وثمة عملية سيكولوجية مماثلة تماما تحدث للسيدة بيرنيل، ومما ينطوي على الفطنة الفائقة مرة أخرى أن موليير يستعمل التقوى بالذات هنا للتغلب على العوائق التي تواجه التطور الحر لسادية أرغون.

ويتبين هنا، كما هو الحال في كثير من مسرحيات موليير الأخرى أنه أقل تنميطا إلى حد بعيد، وأكثر فردية في إدراكه للواقع، من معظم الأخلاقيين في قرنه. وذلك أنه لم يقدم "البخيل" بل قدم مهووسا، و لم يقدم "عدو البشر" بل متعصبا للاستقامة من أفضل المجتمعات، لاتلين له قناة، مشبعاً بأفكاره الخاصة، يجعل من نفسه حكما على العالم، ويجده غير لائق به، و لم يقدم المصاب بوسواس المرض بل قدم طاغية في منزله، موسرا، فائق القوة، معافى، صفراويَّ المزاج، يظل دائما ينسى دوره المرضيّ، ومع ذلك فإن موليير ينخرط، كما يشعر كل امرئ، انخراطا كاملا في قرنه المتسم بالتنميط الأخلاقي، ذلك لأنه يبحث عن الواقع الفردي من أجل سمته المضحكة فحسب، وسمة الإضحاك تعني عنده تحاشي المتوسط والمألوف، فالإنسان الذي يمكن أن يؤخذ مأخذ الجد خليق أن يكون بالقياس إليه أيضاً "أنموذجيا " وهو يبحث عن التأثير المسرحي، وتعد عبقريته أكثر حيوية وهي تؤدي دورها أداءً أكثر حرية، أما التقنية المُداعبة عند لابرويّير الذي يؤلف الأنموذج الأخلاقي البحت من جملة من الخصائص والحكايات، فلا تعد صالحة للاستعمال في المسرح، لأنها تحتاج إلى مؤثرات قوية وإلى وحدة في الحي المحسوس أكثر من حاجتها إليها في النموذجيّ التجريدي، ولكن الموقف الأخلاقي يعد هو ذاته من الناحية المبدئية.

ويوجد نقد آخر ليس بأقل من ذلك إيضاحاً، في بعض أبيات مشهورة لبوالو، في (فن الشعر ٣٩١، ٣ – إلى ٤٠٥):

ادرسوا الباحة، واعرفوا المنزل، الأول والآخر نموذجان خصبان. هنالك سطر موليير كتاباته ويجوز أيضاً أنه رسم فنه هناك أيضاً.

Étudiez la Cour, et connoissez la Ville;
L'une et l'autre est toujours en modèles fertile.
C'est par là que Molière, illustrant ses écrits,
Peut-être de son art eût remporté le prix,
Si, moins ami du peuple, en ses doctes peintures,
Il n'eût point fait souvent grimacer ses figures,
Quitté, pour le bouffon, l'agréable et le fin,
Et sans honte à Térence allié Tabarin.
Dans ce sac ridicule, où Scapin s'enveloppe,
Je ne reconnois plus l'auteur du Misanthrope.

Le Comique, ennemi des soupirs et des pleurs,
N'admet point en ses vers de tragiques douleurs;
Mais son emploi n'est pas d'aller dans une place
De mots sales et bas charmer la populace.
Il faut que ses acteurs badinent noblement...

ويعد هذا النقد مبرراً تبريراً كاملاً في نوعه، ولما كان بوالو في الأساس معجبا جدا بموليير فقد كان هذا النقد لطيف الوقع ومتحفظا، ذلك لأن الإيماءات والكلمات والحيل المسرحية المتسمة بسمة المهزلة الساخرة (Farce) لاتوجد في المسرحيات الهزلية الشعبية (Schwank) الحقيقية التي تنتمي إليها (Scapin) "أحابيل سكابن" التي يستشهد بها بوالو فحسب، بل تتغلغل أيضاً في الكوميديات الاجتماعية، ففي طرطوف مثلا يتضمن المشهد الثلاثي ارغون–دورين–ماريان، (٢، ٢)حيث يتخذ ارغون وضعاً معيناً ليسدد صفعة لدورين عندما تقاطعه مرة ثانية، تأثيرا خاصا بالمسرحية الشعبية الخالصة، ويكاد ينطبق ذلك انطباقاً أكثر على المشهد الذي يرتمي فيه أرغون وطرطوف كلاهما على الركبتين (٣،٦) وحتى مسرحية (عدو البشر) التي يوردها بوالو على أنها أنموذج للكوميديا الاجتماعية، وهي في الواقع ملهاة موليير ذات الإيقاع الموجه توجيها اجتماعيا نبيلاً، وبأشد الأشكال وحدة، تتضمن مشهداً صغيراً يتسم بسمة المهزلة الساخرة–(farce) ألا وهي ظهور دوبوا خادم ألسيست (٤،٤)، على أن موليير لم يتخلّ أبداً عن الآثار التي كان يتيحها له تمكنه من تقنية الملهاة الشعبية (Schwank)، وربما كانت أكثر خواطره عبقريةً هي تلك التي أتاحت له أن يدمج هزلية المواقف التهريجية هذه التي تعد في الأصل آلية بحتة، في روح صراعاته وفي حياتها، أما الرغبة في إضحاك الأشراف من الناس بدون شخصيات مضحكة، وهي التي كانت منذ المسرحيات الهزلية الأولية لكورني الطموح الحقيقي للمسرح الهزلي الفرنسي، فلم تجعل موليير أبداً من أهل النقاء الأسلوبي، وإنَّ من

رأى مسرحياته في عروض جيدة أو كان يتمتع بخيال كاف ليتصور لـدى المطالعة تمثيل المشهد، ليعرف أن الآثار الخاصة بالمسرحيات الساخرة التشويهية متناثرة في كل مكـان، وحتى في المسرحيات الهزلية النبيلة، وحتى في عدو البشـر يجد الممثلون الذين يتمتعون بقريحة وخيال مشهدي في كل مكان فرصة لصياغة أمثال هـذه الإمكانيـات ولارتجالها أيضاً. على أن موليير ذاته، وهو الـذي كـان كوميديـاً ممتـازاً، استغل في مسـرحيته كـل فرصة للتوكيد المفرط التشويهي، وبالطبع فإن آثار المهزلـة السـاخرة لاتقتصر بحـال مـن الأحوال على الشخصيات التي تنتمي إلى الشعب، والتي يشير بوالو وحده إليها هنـا، بـل يتخذ موليير من شخصياتٍ من كل الطبقات موضوعاً لأمثال هـذه المسـرحيات الهزليـة (Lazzi)، وفي الجدل حول مدرسة النساء يفتخر بصراحة بأنه أدخـل المركـيز المضحـك، بل بأنه أوجد له الدور الذي كانت تلعبـه مـن قبـل شـخصية المهـرج المتمثلـة في الخـادم الهزلي: "إن المركيز، اليوم، هو الشخصية المضحكة في الكوميديا، وإذا كان الخادم الهـزلي في الكوميديا القديمة هو الذي يقوم بدور إضحاك الجمهـور، فـان المركـيز في الكوميديـا الحالية يجسّد هذا الدور.

وهذا في الحقيقة ارهاف متولد عـن الوضـع الخـاص باللحظـة، وهـو جـدلي متسـم بالقحة، ولكنه يكشف مع ذلك عن الرغبة التي نفذها موليير في اخراج السمة المضحكـة عند كل انسان اخراجـا تشـويهيا، دون أن يقتصـر علـى مجـرد النمـاذج الهزليـة الخاصـة بالطبقة الدنيا، أما بوالو فيرغب من خلال نقـده في تقسـيم صـارم لمستويات الأسـلوب مستوحى من النماذج القديمة، وهو يعرف أول الأمر أسلوب التراجيديا الرفيـع السـامي، ثم الأسلوب المتوسط الخاص بالملهاة الاجتماعية الذي يجب أن يتناول أشراف الناس وأن يكون مخصصا للأشراف، والذي يمارس فيـه الممثلـون " المـزاج النبيـل " وأخـيرا أسـلوب المهزلة القصيرة الشعبية (Volks farce)، الذي يسيطر فيه "المهرج " سواء في الأحداث أم في اللغة، والذي يزدريه بوالو لمجرد كلماته البذيئة والوضيعـة الـتي تجتـذب العامـة، أعمـق الازدراء، ويأخذ على موليير بطريقة جد لطيفـة، كمـا رأينـا، أنـه مـزج بـين الأسـلوبين المتوسط والوضيع.

وأكثر ما يهمنا في نقد بوالو، هذا الفهم المتضمن فيه للشعب، فمن الواضح بجلاء أنه لايستطيع أن يتصور نماذج شعبية أخرى سوى الهزلية - التشويهية، التي لاتعد على الأقل موضوعا للمحاكاة الفنية، فالبلاط والمدينة تعنيان في القرن السابع عشر هذا الذي نحن خليقون أن نسميه اليوم بالمجتمع المثقف أو "الجمهور " أيضاً، وكان يأتلف من نبلاء البلاط، ومحيط الملك، والحاشية وكبار أهل الطبقة الوسطى الباريسية، والمدينة التي غدت تنتمي من وجوه عديدة إلى نبلاء الوظائف (noblesse de robe) أو كانت تطمح إلى الانضمام إليها عن طريق شراء الوظائف، وهذه هي الطبقة التي كان بوالو نفسه والأغلبية العظمى من أعيان القرن ينتمون اليها، وكانت الحاشية والمدينة أكثر التعابير شيوعا في الدلالة على الأوساط الرائدة للأمة قبل لويس الرابع عشر مباشرة وفي عهده، وبصورة خاصة أيضاً الإشارة الأكثر شيوعاً إلى أولئك اللذين تتوجه الأعمال الأدبية اليهم، وهي تستعمل لاههنا فحسب، بل تستعمل، فيما عدا ذلك أيضاً في كثير جداً من الأحيان، ومثال ذلك استعمالها في المناقشات حول الاستعمال اللغوي الملائم، في مقابل (الشعب - le public) وينبغي للمرء، كما يقول بوالو أن يدرس البلاط والمدينة، ليصل إلى الأسلوب المتوسط، إلى مستوى المسرحية الهزلية النبيلة، ويظل بمنأى عن المهرج، وعن ضروب التكشير عند العامة، ويبدو أن بوالو لم يكن يرى الصور الأخرى في الشعب وحياته ممكنة، وهنا تتجلى بوضوح حدود معارضته لموليير مثلما تتجلى فيما مضى حدود التعارض بين موليير ولابروبير، والحق أن موليير استعمل مؤثرات صادرة عن المسرحية الهزلية القصيرة، وذلك حتى في وسط مسرحياته الهزلية الرائعة، بل رسم شخصيات من المجتمع المثقف رسماً كاريكاتوريا يصل إلى مستوى المهزلة التشويهية، ولكنه هو أيضاً لايعرف الشعب الا على أنه "شخصيات مضحكة " وفي وسع المرء أن ينظر إلى فن موليير على أنه المعيار الأعلى لتلك الواقعية التي أمكن لها أن تتحقق في الأدب الكلاسيكي الفرنسي المكتمل إبّان حكم لويس الرابع عشر، وقد رسم حدود الممكن في تلك الأيام و لم يلتزم كل الالتزام بالميل السائد إلى التنميط السيكولوجي، ولكن الخصوصي والمميز لايكونان على الدوام إلا في المضحك والمبالغ فيه، بالقياس إليه أيضاً، و لم يتجنب التشويهي - الهزلي، ولكن التصوير الواقعي لحياة طبقات الشعب أمر غير وارد لديه، شأنه في ذلك شأنه عند بوالو، حتى وان كان قائما على فكرة مفرطة في

الازدراء الارستقراطي، كتلك الفكرة الموجودة عند شكسبير، فكل وصائفه وخدمه وفلاحيه وفلاحاته بل تجاره، وموثقو العقود والأطباء والصيادلة ليسوا شيئاً سوى وظائف هزلية، ولايمثل خدم المنازل ولاسيما الإناث، صوت العقل الإنساني السليم القوي أحياناً، إلاّ ضمن اطار الإدارة المنزلية في البورجوازية الكبيرة أو الطبقة الارستقراطية، حيث يتعلق عملهم على الدوام بمشكلات أسيادهم ولايتعلق أبداً بمشكلات حياتهم الخاصة، ويفتقد كل ظل للسياسة وللنقد الاجتماعي أو الاقتصادي أو البحث في الأسس السياسية والاجتماعية والاقتصادية للحياة، ويعد نقده للتقاليد أخلاقيا بحتا، وهذا يعني أنه يتناول البنية القائمة للمجتمع على أنها واقع مسلّم به ويفترض بصورة أولية تبريرها واستمرارها وسريان مفعولها على نطاق عام، ويشهّر بضروب التجاوز الحادثة ضمن تلك البنية على أنه جدير بالسخرية، ومن هذه الناحية يتخلف حتى عن صاحبه لابروبير ذي الموهبة الأكثر محدودية في التصوير، والأكثر جدية إلى حد بعيد من الوجهة الأخلاقية، وهو الذي لايقدم في الحقيقة أيضاً نقدا لبنية الحياة الاجتماعية ولكنه كان يعي هذه المحدودية في الفن الأدبي، وهو يكتب في أواخر القرن، حينما عادت أبهة الملك العظيم تشع بكل سطوعها، وقد عبّر عن هذا الوعي أيضاً في بعض المواضع من كتابه تعبيرا مؤثرا، وكان يزيد من تأثيره أن الناس يشعرون أن مايسكت عنه أكثر مما يقال، وهو يكتب في أواخر الفقرة (أعمال الروح) قائلا: ان امرءا ولد مسيحيا وفرنسيا يجد نفسه مرغما على الهجاء الساخر، والموضوعات الكبرى محظورة عليه.. "وأود أن استشهد في هذا السياق أيضاً بالموضع المعروف والجذاب بوجه خاص عن الفلاحين، الذي يوجد في فصل (حول الانسان، الفقرة ١٢٨ في سلسلة "كتاب عظام"

L'on voit certains animaux farouches, des mâles et des femelles, répandus par la campagne, noirs, livides et tout brûlés du soleil, attachés à la terre qu'ils fouillent et qu'ils remuent avec une opiniâtreté invincible; ils ont comme une voix articulée, et quand ils se lèvent sur leurs pieds, ils montrent une face humaine, et en effet ils sont des hommes. Ils se retirent la nuit dans des tanières, où ils vivent de pain noir, d'eau et de racines; ils épargnent aux autres hommes la peine de semer, de labourer et de recueillir pour vivre, et méritent ainsi de ne pas manquer de ce pain qu'ils ont semé.

تشاهد بعض الحيوانات المتوحشة، ومن كلا الجنسين، منتشرة في البراري، لونها أسود كالح، أحرقتها الشمس (ص٣٨٤)، متمسكة بالأرض التي تحرثها بعناد، أصواتها متقطعة، وعندما تقف على أرجلها تبدو وكأن لها وجوهاً بشرية، وهي من البشر حقاً، تنسحب في الليل إلى كهوفها حيث تقتات بالخبز الأسود وبعصارة الجذور...

وعلى الرغم من أن هذا الموضع الهام لايتنكر لقرنه حتى عن طريق ارهافه الأخلاقي، فقد اتيح له مع ذلك ان يظل وحيداً في أدب القصة والمسرحية، في ذلك العصر، والافكار من هذا النوع لاتخطر ببال موليير إلا قليلاً كشأنها عند بوالو، ومن شأن هذا وذاك ان يتفاديا التعبير عنها، فهي تتخطى حدود ما يسميه بوالو بالمقبول والنهائي وذلك بالطبع ليس لأنها موضوعات عظيمة de qrands Sujets إذ لم تكن كذلك بموجب النظرة السائدة في تلك الأيام، بل لأنها كانت تضفي على موضوع يومي ومعاصر، عن طريق المعالجة الحسية والجدية إلى حد مفرط، من الوزن، أكثر مما يستحقه من الوجهة الجمالية، وكذلك لم تكن الموضوعات العظيمة في الحقيقة محظورة على الكاتب الهجائي الساخر أو الاخلاقي بصورة عامة، فقد كتب لابروييير ذاته فصولا تتناول الملك والدولة، والانسان والهراطقة، ومن أجل ذلك لم يرد الناس ان يروا في الموضع المستشهد به أعلاه (ان امرءاً ولد مسيحياً وفرنسياً)، على الإطلاق، وعياً مبدئياً لحدود كتابته، بل رأوا مجرد نقد متحفّز لصديقه وولي نعمته بوالو وهو تفسير يدعو إلىالنظر ويسهل الدفاع عنه بصورة مطلقة، وأنا أعدُّه مع ذلك أحادي الجانب، والصورة التي نعرف بها فن لابروييير وطبعه لم تكن في الحقيقة صورة ثورية على الاطلاق، ولكنها كانت نقدية إلى حد اعمق كثيراً وأكثر ميلاً إلى استقصاء المشكلات الاجتماعية، حتى أساسها، وأود أن افترض مع ذلك أنه فكر في نفسه وفي الوضع السياسي والجمالي العام، وهو وضع كان يتيح له في الحقيقة ان يتناول الموضوعات العظيمة، ولكن إلى أن يصطدم بجدار لايمكن تخطيه فحسب (فهو يطعنهم أحياناً ثم ينسحب ولم يكن يستطيع أن يشتغل بها إلامع التعميم الرفيع، والأخلاقي، أما أن يعالج بحرية كاملة بنيتها المحسوسة المعاصرة فقد كان هذا يمتنع عليه سواء لأسباب سياسية أم لأسباب جمالية، وكلا النوعين من الأسباب يتعلق أحدهما بالآخر.

وتعد الإشارات السياسية المعاصرة عند موليير نادرة إلى أقصى الحدود، وحيثما تظهر فإنما يشار إليها بتحفظ، مثلما يشار إلى شيء غير لائق مما لايذكره المرء إلا بحذر، أو يكون من الخير أن يُكَنّي عنه، ففي طرطوف انحاز أرغون على مايبدو في عمل السخرة إلى جانب البلاط: قلاقلنا هي التي جعلت منه انسانا حكيماً وفي سبيل خدمة رئيسه، أبدى الشجاعة.

وبقدر لايقل عن ذلك تحفظا يشار إلى أنه تلقى على الرغم من ذلك أوراق امرئ مفضوح كان قريباً منه شخصياً بصورة سرية للحفظ، حين اضطر ذاك إلى الهرب، وبالقدر ذاته من التحفظ يعالج كلَّ ما يتصل بالأمور المهنية والاقتصادية. لقد قلنا ان الذين يظهرون عند موليير (مثلما يظهرون تماماً في أي مكان سواه في الأدب المعاصر) في صورة وظائف هزلية بحتة ليسوا هم الفلاحين والنماذج الأخرى من عامة الشعب فحسب بل يدخل فيهم التجار، وموثقو العقود، والأطباء والصيادلة، ومرد هذا إلى ان المثال الاجتماعي للعصر كان يقتضي من الرجل الشريف ثقافة وموقفا عامين إلى أبعد مدى ممكن، وكان ينفر من كل تخصص ولو كان تخصص الأديب أو العالم، ولم يكن يجوز لمن يريد أن يكون كاملا من الناحية الاجتماعية ان يدع الأسس الاقتصادية لحياته ولتخصصه المهني تظهر إن كان يتمتع بمثلها، وإلا عرف الناس أنه متحذلق، ومتبجّح، ومضحك، ولم يكن يجوز للمرء أن يظهر إلا تلك الكفاءات التي كان من الممكن أن تعد هوايات ممتازة أيضاً والتي كانت تهم في المجتمع في التسلية الخفيفة والمستعذبة، وقد أدى هذا، كما نود أن نضيف هنا، إلى أن صورت في بعض الأحيان حتى الأشياء الصعبة والهامة بطريقة بسيطة، وممتازة، وبعيدة عن التحذلق إلى درجة أنموذجية، وإلى أن وصل التعبير اللغوي الفرنسي، كما هو معروف، إلى نقاء وكمال عام لامثيل لهما، ولكن التخصص المهنى أصبح على هذه الطريقة غير ممكن من الوجهة الاجتماعية والجمالية ولم يكن له وجود إلا في الزمرة الخاصة بالموضوع التشويهي في المحاكاة الادبية. وقد أسهم في ذلك بالطبع تقليد المسرحية الهزلية القصيرة بدوره، ولكن هذا لايشرح بعد لماذا يحافظ الفهم التشويهي للإنسان المهني على نفسه بهذه العمومية، وبغير استثناء، الآن أيضاً، في النوع الجديد للمسرحية الهزلية الاجتماعية النبيلة ذات الوضع الأسلوبي المتوسط.

وفي وسع المرء أن يقوم باختبار معاكس أيضاً، وذلك ان عددا كبيرا من مسرحيات موليير الهزلية يدور في أوساط الطبقة الوسطى الرفيعة، ومثال ذلك البخيل، والبورجوازي النبيل، والنساء العالمات، والمريض المتوهم، ففي كل هذه البيوت يعد الناس موسرين جداً، ولكن لايرد في أي منها الحديث عن المهنة او عن النشاط الاقتصادي المنتج، ونحن لانعرف حتى كيف وصل البخيل هارباجون إلى ثروته فربما ورثها، والعمل الوحيد، الذي يذكر الإقراض الربوي، تشويهي، يتسم بعمومية لاترتبط بزمان، وهو فوق ذلك غير منتج، بل هو استثمار صاحب رؤوس أموال. ولايعرف المرء عن أيّ من هؤلاء البورجوازيين مهنتهم، والظاهر انهم جميعاً أصحاب عوائد خاصة، ولايجري الحديث مرة واحدة عن الأصل الذي تصدر عنه الثروة. ففي البرجوازي النبيل، حيث تُذَكّر السيدة جوردان زوجها قائلة: "أوَلسنا ننحدر، كلانا، من الطبقة الوسطى الطيبة؟.. وأبوك، ألم يكن أيضاً تاجراً مثل أبي؟.. وتقول في صدد ابنتها: "لقد كان جداها يبيعان الأقمشة عند باب القديس إنوسنت. ولكن هذه البيانات لاتفيد إلا في إبراز الجنون التشويهي لزوجها، السيد جوردان، بصورة أكثر حدة، فالسيد جوردان محدث نعمة غير مثقف، يسيء فهم المثال الاجتماعي لعصره، ويحاول أن يستغل ارتقاءه الاجتماعي بوسائل غير صالحة، وبدلاً من أن يحاول أن يصبح رجلاً شريفاً مثقفاً من الطبقة البورجوازية العليا، يرتكب أفدح الأخطاء الاجتماعية التي كان يمكن للمرء أن يرتكبها في تلك الأيام: فهو يريد أن يظهر على غير ماهو عليه، أي في صورة الشريف، النبيل، ويتضح هذا كل الوضوح عندما يفكر المرء في صهره الافتراضي، كليونت، الذي يضعه موليير في مقابل السيد جوردان ليكون أنموذجاً للرجل الشريف ذي الأصل العائد إلى الطبقة الوسطى، وعندما يتقدم كليونت بخطبته، يسأله السيد جوردان، أهو نبيل، ويتلقى الجواب التالي:

كليونت: ياسيدي، لايتردد الكثيرون أمام هذا السؤال، إذ يقررون الجواب بسهولة وهذا اللقب يدعيه الكثيرون من دون خجل، ويظهر أن العرف في أيامنا يسمح بسرقته، أما أنا فاني أعترف لك بأن عواطفي حول هذا الموضوع أكثر إرهافاً، إذ أرى أن كل احتيال لايليق بالرجل الكريم، وان من الجبن إخفاء الأصل الذي منحنا الله إياه، وأن

نتحلى أمام الناس بلقب مختلس، وأن ندّعي ما ليس لنا، ولقد ولـدت مـن أبويـن شَـغَلا، بلا شك، وظائف شريفة، واكتسبت في الجيش شرف خدمة ست سنوات، واني أملـك ثروة تسمح لي بأن أتبوّأ بين الناس مكانة لابأس بها، ومع ذلك فلن امنح نفسي لقبا قـد يدعي غيري أنه يستحقه، فأقول لك بكل صراحة: إنني لست من النبلاء[1].

وإذاً فهذه هي الصورة التي يظهر بها شاب من الطبقة الوسطى يعرف طبقته، رجل شريف يعرف مكانه في المجتمع، فهو ينـأى بنفسـه بعيـدا عـن الطمـوح إلى النبالـة الـذي ينتاب أمثال هؤلاء المحدثي النعمة، مثل السيد جوردان (الذين لم يبلغوا بثروتهم الا الجيل الثاني، والذين مازال أبوهم تاجر قماش)ولكنه يبتعد بالقدر ذاته عن الشعب، وعن المهنة اليدوية، وليس ثمة كلمة عن أن أسرته ذات سمعة مرموقـة في صناعـة الحريـر أو في تجـارة الخمور، وإنما تتقلد وظائف شريفة "أي أنهم اشتروا وظائف ترقى بهم إلى مصـاف أهـل الطبقة الوسطى، أهل البزات الرسمية، وقد كان هو أيضاً ضابطا سـتة أعـوام، وهـو علـى جانب من الثراء يكفي" لكي يتبوأ في العالم المكانة التي تلائمه بالقدر الكـافي"، ومـا مـن فكرة تتصل بالعقلية الاقتصادية.

والمواطنة المنتجة لا يمكن ان تخطر ببال هذا الرجل الشاب، بل الأمر على النقيـض، فهو يُعْرِض عن ذلك، ولا تعد مواطنته عنده، شأنها في ذلـك شـأن نبالـة النبيـل الشـاب بالقياس إليه، شيئاً سوى "مكانة يتبوأها في الدنيا" فهو سيشـترى، شـأن والديـه وذويـه، وظيفة شريفة أو يرثها، "وهذه التفاصيل الأخيرة مأخوذة بصورة حرفية تقريبا من مقالتي السـابقة "الجمهـور الفرنسـي في القـرن السـابع عشـر" مونيـخ ١٩٣٣، ص٤٠ - ٤٢، وسوف استعمل هذه الرسالة في أماكن أخرى أيضاً من الفصل الحالي، مراراً.

و لم يكن موليير يتحرج، كما رأينا من استعمال العناصر الخاصـة بالمهزلـة القصيرة في مسرحياته الهزلية الاجتماعية، ولكنه يتجنب بصـورة مطلقـة إضفـاء الطـابع المحسـوس بصورة واقعية على الوضع السياسي والاقتصادي للبيئة الـتي تتحـرك فيهـا شـخصياته، أو تعميقها عن طريـق النقـد، بـل ينزع إلى إفسـاح المجـال لدخـول التشـويهي في المسـتوى المتوسط للأسلوب، أكثر إلى حد بعيد ممـاينزع إلى الواقعي مبدئيـا في الحيـاة السياسـية-

---

[1] من ترجمة: بهجة قنصة، نشر وزارة الثقافة بدمشق.

الاقتصادية. وتقتصر واقعيته، على قدر ما تتمتع بجانب جدي وإشكالي، على الأخلاقي- السيكولوجي، ومن أجل التعرف على هذا بكل حدته يحسن بالمرء أن يتذكر وصف نشوء ثروة جرانديه الذي يقدمه هونوريه دي بلزاك في بداية روايته أوجيني جرانديه التي يتداخل في نسيجها كل التاريخ الفرنسي من عام ١٧٨٩ إلى عصر إعادة الملكية، ويضع إلى جانب ذلك العمومية الكاملة والانعدام الكامل في المصداقية التاريخية للوضع الاقتصادي، لأسرة هارباجون، ولايمكن ان يحتج بأن موليير ليس لديه، في اطار المسرحية الهزلية، مجال للوصف، كما لدى بلزاك، فقد كان من الممكن، على خشبة المسرح أيضاً، أن يُعَرض، بدلاً من آل هارباجون، تاجر جملة معاصر، أو ممول وسط أعماله، ولكن مثل هذا يبدو عائداً إلى الفترة بعد الكلاسيكية، إلى دانكور أو ليساج، وهناك أيضاً، بدون اشكالية جدية في الاقتصادي- التاريخي المعاصر، وما قررناه حول قيود الواقعية التي حددناها حتى الآن، يعود كله على الأسلوب المتوسط للمسرحية الهزلية والهجاء الساخر، على أن ذلك يعد أكثر صرامة إلى حد بعيد فوق ذلك في مجال الأسلوب الرفيع، في التراجيديا. فهناك كان يتم في ذلك العصر تنفيذ الفصل بين المأساوي وبين معطيات الحياة اليومية والمخلوقية- الإنسانية بطريقة يبلغ تطرفها حداً لم يكن له مثال أبداً من قبل، حتى ولا في تلك الحقبة التي كان أسلوبها يتُخَذ أنموذجاً، أي حقبة العصر القديم الإغريقي-الروماني.

وكان كورني مازال يحس في بعض الاحيان بمدى ابتعاد ذوق عصره في هذا الاتجاه عما كان التقليد القديم يقتضيه، فلا يجوز على خشبة المسرح التراجيدي الفرنسي أن يظهر اليومي من الأحداث ولاالمخلوقي من الشخصيات، ويظهراً نموذجٌ للشخصية التراجيدية كان غريباً كل الغرابة عن العصر القديم ولكيْ نقدم تصورا ملموسا عنه، أريد أن أؤلف بعض الصور الأسلوبية المميزة، وهي مأخوذة من تراجيديات راسين، برنيس وإستير، ومع ذلك فثمة مسرحيات مشابهة لها توجد في كل مكان في أعمال العصر التراجيدية، وإن كانت لا توجد بمثل هذا الاكتمال في القالب إلا عند راسين فحسب.

- .....la pompe de ces lieux

- Je le voxis bien, Arsace, est nouvelle á tes yeux

- souvent ce cabinet, superbe et solitaire

- Des secrets de Titus est le depositaire.

- c,est ici quelquelois que, il se cache a sa cour...

ففي بداية بيرنيس يتم إدخالنا حجرة من حجرات القصر الامبراطوري:

إني أرى أبّهة هذا المكان جديدة لناظريك، هذه الغرفة الفخمـة مـا أكثر مـاتكون مخبأً لسرّ تيتوس، إنه يتوارى هنا عن بلاطه بين وقت وآخر...

ومما يتماشى مع هذا الطريقة التي يفصح بها الامبراطور عما في نفسه عندما يكـون في حاجة إلى الوحدة:

Que l'on me laisse

Titus: A-t-on vu de ma part le roi de Comagène?

sait - il que je l'attends?

PAULIN:.......

De vos ordres, seigneru, j' ai dit qu on l,avertisse

Titos:: Il suffit....(١،٢)

فليتركني الجميع

أو عندما يريدأن يحادث امرءاً ما:

تيتوس: ألم يَرَ أحدٌ من قبلي أميركوما جين؟

أيعرف أنني أنتظره؟

بولان: لقد أمرت أن يعلموه بإرادة مولاي.

تيتيوس: كفـــى....

وعندما يكلف تيتوس الملك أنتيوخوس بمرافقة الملكة بيرينيس في رحلتها يبدو ذلـك على النحو التالي:

Vous, que l,amitië seule attache sur ses pas,

prince, dans son malheur ne l, abandonnez pas,

Que l, orient vous voie arriver à sa suite,

Que ce soit un triomphe, et non pas une fuite,

Qu'une amitié si bellá ait d'eternels liens,

Que mon nom soit toujours dans tous vos entretiens

Pour rendre vos Etats plus voisins l,un de l,autre,

l,E uphrate bornera son empire et la vôtre.

Je sais que le sénat, tout plein de votre nom,

D'une commune voix confirmera ce don

Je joins la cilicie à votre comagéne...

أما أنت، وما تربطك بخطاها إلا الصداقة وحدها، فلا تتركها في محنتها أيها الأمير، وليَشْهدك الشرق عائداً في صحبتها، وليكن هذا الرحيل نصراً لافراراً، ولتمتد إلى الأبد أواصر هذه الصداقة الرائعة، وليذكر اسمي في أحاديثكما دائماً، ولكي تكون بلادكما أدنى جواراً فسوف يَحُدُّ الفرات مملكتيكما، وأنا أعرف أن مجلس الشيوخ الذي يزخر بالإعجاب باسمك سيؤيد هذه المنحة في صوت واحد. إني أضم قيليقيا إلى مملكتك كوماجين...

وأنقل من كلمات أنتيوخوس:

وإن تيتوس ليبهرني هنا بثقل عظمته، فكل شيء في روما يتلاشى أمام جلاله، اما في الشرق فسترى بيرينيس هناك آثاراً من مجدي، وان امتلأ بذكره.

أما وصف الملك في مقدمة إستير فأطول من أن يضاف هنا، وأريد أن أنسخ أيضاً بعض العيّنات فحسب من وصف البحث عن النساء. واختيار الملك، الذي تقدمه استير في المشهد الاول:

De l'Inde à l'Hellespont ses esclaves coururent :
Les filles de l'Égypte à Suse comparurent;
Celles même du Parthe et du Scythe indompté
Y briguèrent le sceptre offert à la beauté.

هُرِع العبيد، وراحوا يجوبون الأقطار من الهند إلى الدردنيل، فحضرت بنات مصر إلى سوز، وحتى بنات فارس وسيت وهي بلاد لا تخضع لسلطانه-جئن جميعاً طمعاً في الفوز بالصولجان المقدم قرباناً للجمال.

Il m'observa longtemps dans un sombre silence;
Et le ciel qui pour moi fit pencher la balance,
Dans ce temps-là, sans doute, agissait sur son cœur.
Enfin, avec des yeux où régnait la douceur,
Soyez reine, dit-il... (I, 1).

وبعد ذلك:

أخذ يتطلع إليّ طويلاً في صمت مبهم، وكانت السماء التي رَجَّحت كفتي بلا ريب تعمل في تلك الأثناء على استمالة قلبه، ونظر إليّ بعينين يشع منهما لطف وبشاشة، وقال: "كوني ملكة".

أما ما صنع راسين من المشهد الذي تظهر فيه إستير أمام الملك بغير دعوة، فهو في ذاكرة كل قارئ لراسين:(*)

Tous les lecteurs de Racine ont en mémoire la scène où Esther se présente devant le roi sans y être conviée :

ASSUÉRUS : Sans mon ordre on porte ici ses pas!
Quel mortel insolent vient chercher le trépas?
Gardes... C'est vous, Esther! Quoi! sans être attendue?
ESTHER : Mes filles, soutenez votre reine éperdue :
Je me meurs... *(Elle tombe évanouie.)*

ASSUÉRUS : Dieux puissants! quelle étrange pâleur
De son teint tout à coup efface la couleur!
Esther, que craignez-vous? Suis-je pas votre frère?
Est-ce pour vous qu'est fait un ordre si sévère?
Vivez : le sceptre d'or que vous tend cette main
Pour vous de ma clémence est un gage certain.
...
ESTHER : Seigneur, je n'ai jamais contemplé qu'avec crainte
L'auguste majesté sur votre front empreinte;
Juger comment ce front irrité contre moi
Dans mon âme troublée a dû jeter d'effroi :
Sur ce trône sacré qu'environne la foudre
J'ai cru vous voir tout prêt à me réduire en poudre.
Hélas! sans frissonner, quel cœur audacieux
Soutiendrait les éclairs qui partaient de vos yeux?
Ainsi du Dieu vivant la colère étincelle...
ASSUÉRUS : ...
Calmez, reine, calmez la frayeur qui vous presse.
Du cœur d'Assuérus souveraine maîtresse,
Éprouvez seulement son ardente amitié.
Faut-il de mes États vous donner la moitié?

(*) من ترجمة طه حسين.

اسيريوس: كيف يأتي أحد إلى هنا بدون إذن مني؟ من هذا الذي يتحدى إرادة الملك، ويجيء ساعياً إلى حتفه؟ أيها الحراس... أهذه أنتِ يا إستير؟ ماذا؟ أهكذا، بدون دعوة مني؟.

إستير: أي بناتي! أسندن مليكتكن الوالهة الحائرة، فأنا أشرف على الموت (تقع مغشياً عليها).

أسيريوس: يا آلهة القدرة، ماهذا الشحوب المباغت؟.

إستير، ماذا تخشين؟ مم تخافين؟ ألستُ بأخيك، وهل يخضع شخصُك لهذا القرار القاسي؟ عيشي، فإن الصولجان الذهبي تمتد به هذه اليد إليك ضماناً أكيداً لحلمي وحناني.

إستير: مولاي، إني لم أتطلّع قط إلى جبينك الموسوم بالجلال والعظمة إلا في خوف ورهبة، ولك أن تحكم على مدى ما أحسست به من فزع واضطراب، حين رأيت علامات الغضب بادية عليه، ومن فوق هذا العرش المقدس يحوطه الغضب الشديد، ظننتك متأهباً لتسحقني سحقا، واحسرتاه أي قلب جسور يتحمل- من دون أن يقشعر- هذا البريق يتطاير من عينيك كما يتطاير شرار الغضب من أعين الإله الحي.

أسيريوس: اهدئي أيتها الملكة، وهدئي من هذا الخوف الذي يضنيك، فأنت سيدة أسيريوس، ومالكة قلبه، فاختبري منه شدة حبه، أتريدين أن أهب لك نصف مملكتي؟.

وهذا العرض يرافقه نص كتاب استير، ليس عند هذا الموضع بالطبع، بل بعد ذلك فحسب، عند المأدبة، مع الملاحظة "الرزينة"وهي "part quam vinum biberat abundanter" وبعد أن شرب الخمرة بكثرة. ولا يقرأ شيء من ذلك عند راسين، ومثلما يكتم من قبل بيانا واقعيا عن هذا النص، على الرغم من أن البيان يضع جرأة إستير في الضوء المناسب، وهو أكثر إلى حد بعيد من مجرد خطر الظهور بغير دعوة: (أما أنا فكيف أدخل على الملك وها قد مضى ثلاثون دون أن يدعوني؟) وما يتبين من كل هذه الشواهد انما هو التصعيد المدفوع به إلى أقصى الحدود للشخصية المأساوية، سواء أكانت الآن أميراً غارقا في حبه وهو في حجرته المتعالية والمنعزلة بعد أن قال لمن حوله: فليتركني الجميع (que l'on me laisse) أو كانت أميرة تركب سفينة تنتظرها، سيدة البحار التي يجب أن تحملك (ميتريدات ٣، ١)-فالشخصية المأساوية في موقف متسام على الدوام، وهي في المقدمة، يحيط بها العتاد، والماشية، والشعب، والمنظر الطبيعي، والكون.

وكأنها رموز النصر التي تخدمها أو تقف رهن إشارتها، وفي هذا الموقـف تستسلم لأهوائها الأميرية، ومن الصور الأسلوبية الأكثر تأثيرا، من طـراز الصـور المسرودة آنفـاً، تلك الصور التي تظهر فيها بلدان وقارات بأكملها، أو الكون في صورة متفرج أو شاهد أو خلفية، أوصدى للخلجات النفسية الأميرية وأريد أن أقـدم بعـض الأمثلـة علـى هـذه الحالة الخاصة أيضاً.

ففي اندروماك (٢، ٢)تقول هرميون:(*)

أتظن أنك أحسست بالخوف وحدك؟

وأن ابير لم تر دموعي تسيل قط؟

Pensez-vous avoir seul éprouvé des alarmes;
Que l'Épire jamais n'ait vu couler mes larmes?

وأشهر من ذلك إلى حد بعيد البيت الرائع من تصريح أنتيوخوس بحبه، - (بـيرينس ٤، ١)الذي أضيفه هنا مع كل محيطه القريب، والذي يبـدو فيـه المتصـاعد ذو المحسنات متقابلا مع الرومانسي:

Rome vous vit, madame, arriver avec lui.
Dans l'Orient désert quel devint mon ennui!
Je demeurai longtemps errant dans Césarée,
Lieux charmants où mon cœur vous avait adorée,
Je vous redemandais à vos tristes États;
Je cherchais en pleurant les traces de vos pas...

ولقد شهدتك روما ياسيدتي تحلين بها في صحبتها، وفي الشرق المهجور مـا كـان أمَضَّ وحشتي! لقد أقمت طويلاً في قيصرية هائماً: كانت مهاد السحر حيث تَعَبَّد لـك قلبي، ورحت أسائل عنك بلادك الحزينة، وأفتقد باكياً آثار خطاك.

وأخيراً يحسن أن ترد أيضاً صورة من بيرينيس ذاتها:

Aidez-moi, s'il se peut, à vaincre ma faiblesse,
A retenir des pleurs qui m'échappent sans cesse;
Ou, si nous ne pouvons commander à nos pleurs,
Que la gloire du moins soutienne nos douleurs;
Et que tout l'univers reconnaisse sans peine
Les pleurs d'un empereur et les pleurs d'une reine (IV, v).

(*)ترجمة طه حسين

ساعدني - لو أمكن ذلك، لانتصر على ضعفي وأحبس دموعا تفلت مني دائما وإن لم نستطع أن نتحكم في دموعنا فليعضدنا المجد في آلامنا على الأقل، وليعرف الملأ في غير عناء ماسكب امبراطورٌ، وما سكبت ملكةٌ، من عبرات.

ويبلغ من قوة الوعي الذي تنطوي عليه الشخصية المأساوية حيال طبقتها الأميرية أنه لايفارقه أبداً، فهي تسمي نفسها بطبقتها حتى في أعمق أحوال التعاسة وفي أقصى صور الانفعال، فهي لاتقول:أنا التعيسة!، بل أنا الأميرة التعيسة.

فهرميون تسمي نفسها أميرة كئيبة (اندروماك ٢، ٢)، وبيرينيس تناشد انتيوخوس، وهي في أشد حالات الارتباك فزعا، بالكلمات التالية:

Ô ciel! quel discours! Demeurez!
Prince, c'est trop cacher mon trouble à votre vue :
Vous voyez devant vous une reine éperdue,
Qui, la mort dans le sein, vous demande deux mots... (III, III).

أيتها السماء !ماهذا الكلام! اقم! لقد أسرفت أيها الأمير، في إخفاء اضطرابي عنك حتى الآن، فإنك لترى أمامك ملكة والهة تسألك، والموت في صدرها كلمتين.

ويسمى تيتوس نفسه أميرا تعيسا على الدوام، وفي اللحظة الدرامية التي تنفجر فيها أتالي: إذ ترى نفسها وقد تعرضت فجأة للخيانة والضياع، يائسة وهي تصيح:

أين أنا؟ ياللخيانة! ياللملكة التعيسة! وها آنذا محاطة بالسلاح والأعداء (٥،٥).

Où suis-je? Ô trahison! Ô reine infortunée!
D'armes et d'ennemis je suis environnée! (V, v).

أما الموضع الذي تصيح فيه أستير، وقد أُغمي عليها:

أي بناتي، اشددن أزر مليكتكن الحيرانة....

فقد أتينا على ذكره آنفاً، لقد غدت الطبقة الأميرية والتصعيد المرتبط بها جزءا من كيانها الطبيعي، لايمكن فصله عن جوهرها، وهي تظهر حتى أمام الرب أو الموت في موقف الأمير اللائق بها، وذلك على النقيض تماما من التصور "المخلوقي"الذي حاولنا وضعه في الفقرة الخاصة بالقرن الخامس عشر، على الصفحة ٢٣٨، وسيكون من

المعكوس في هذا الصدد بصورة مطلقة أن ينزع المرء إلى أن ينكر عليها الإنساني الطبيعي، والمباشر والبسيط، كما فعل هذا الرومانسيون في بعض الأحيان، ومثل هذا الحكم يكشف بالقياس إلى راسين على الأقل عن عدم فهم كامل. فشخصياته طبيعية وإنسانية بطريقة كاملة وأنموذجية إلا أن حياتها الإنسانية المؤثرة والنموذجية تجري على صعيد متسام بات بدهياً بالقياس إليها، بل يحدث في بعض الأحيان أن يتم استخلاص أشد المؤثرات الإنسانية سحرا وعمقا من التصعيد ذاته وقد يكون في وسع المرء أن يستشهد بالكثير من الأمثلة من فيدرا، ومع ذلك فأنا أريد الاكتفاء هنا بكلمة بيرينيس السعيدة سعادة بريئة، وهي الكلمة التي تصف فيها وهي مفتونة تقريباً جلال حبيبها تيتوس خلال الاحتفال الليلي في مجلس الشيوخ، لتقول آخر الأمر شيئاً لايستطيع أن يقوله إلا عاشق:

Parle : peut-on le voir sans penser, comme moi,
Qu'en quelque obscurité que le sort l'eût fait naître,
Le monde en le voyant eût reconnu son maître? (I, v)

قولي: أيستطيع امرؤ أن ينظر إليه من دون أن يخالجه مايخالجني من أنه قدر عليه أن يولد نكرة مغموراً، فلا بد أن العالم عارفٌ فيه سيدّه حين يراه.

وفي الوقت الذي ينصهر فيه الآن، كما رأينا، وعد الطبقة الأميرية في جوهر الشخصية التراجيدية ذاتها، لايظهر مع ذلك الوظيفيُّ الخاصُ بالحكم في الحقيقة، أي نشاطها العملي، إلا في أشد الإشارات عمومية، وتعد أميريتها أقرب كثيراً إلى أن تكون موقفاً "Attitude" منها إلى أ ن تكون وظيفة عملية، ففي المسرحيات الأولى، ولاسيما في الاسكندر، يظهر النشاط السياسي والحربي للأمير في خدمة حبه على سبيل الحصر، فالاسكندر يخضع العالم بمجرد أن يضعه على أقدام حبيبته، والمسرحية كلها طافحة بالصورالأسلوبية ذات الزخرفة الزائدة على غرار مايلي:

ALEXANDRE : ...
Maintenant que mon bras, engagé sous vos lois,
Doit soutenir mon nom et le vôtre à la fois,
J'irai rendre fameux, par l'éclat de la guerre,
Des peuples inconnus au reste de la terre,
Et vous faire dresser des autels en des lieux
Où leurs sauvages mains en refusaient aux dieux.

CLÉOPHILE : Oui, vous y traînerez la victoire captive;
Mais je doute, seigneur, que l'amour vous y suive.
Tant d'États, tant de mers, qui vont nous désunir
M'effaceront bientôt de votre souvenir.
Quand l'Océan troublé vous verra sur son onde
Achever quelque jour la conquête du monde;
Quand vous verrez les rois tomber à vos genoux,
Et la terre en tremblant se taire devant vous,
Songerez-vous, seigneur, qu'une jeune princesse,
Au fond de ses États, vous regrette sans cesse
Et rappelle en son cœur les moments bienheureux
Où ce grand conquérant l'assurait de ses feux?

ALEXANDRE : Et quoi! vous croyez donc qu'à moi-même barbare
J'abandonne en ces lieux une beauté si rare?
Mais vous-même plutôt voulez-vous renoncer
Au trône de l'Asie où je vous veux placer? (III, vi.)

الاسكندر:

والآن وقد كرست ساعدي لخدمتك، وصار عليه أن يدافع عن اسمي واسمك في وقت واحد، فسوف أسبغ الشهرة، بفضل بريق الحرب، على شعوب كانت مجهولة عند بقية سكان العالم، وسوف أقيم لك معابد في أماكن ترفض أيدي أصحابها الهمجية إقامتها للآلهة .

كليوفيل: نعم سوف تجر إليها النصر أسيراً، ولكني أشك ياسيدي، في أن يتبعك الحب إليها، إن كل هذه البلاد والبحار التي ستفصلنا، لن تلبث ياسيدي أ ن تمحو ني من ذاكرتك، وحين يراك المحيط الخضم فوق أمواجه وقد أتممت ذات يوم غزو العالم وحينما ترى الملوك يجثون تحت قدميك والأرض تلوذ بالصمت أمامك وقد اضطربت أوصالها، فهل ستفكر يومئذ ياسيدي في أميرة شابة لاتفتأ تأسف عليك في أعماق بلادها وتذكر في قلبها اللحظات السعيدة التي كان هذا الفاتح الكبير يؤكد فيها حبه لها؟.

الاسكندر: ماذا؟ أتعتقدين إذن أنني من الوحشية بحيث أترك في هذا المكان مثل هذا الجمال النادر؟ أم تراك تريدين أنت نفسك أن تتخلي عن عرش آسيا الذي أود إجلاسك عليه؟.

وهذا الترتيب الافتراضي للأحداث الـذي يرجـع مباشـرة إلى الروايـات الممتـازة،- وبصورة غير مباشرة إلى الملحمة البلاطية (انظر ص١٣٧)، يوجد بصورة شـديدة التمـيز أيضاً في أندروماك، حيث يقول بيروس لأندروماك:

Mais, parmi ces périls où je cours pour vous plaire,
Me refuserez-vous un regard moins sévère? (I, iv.)

ولكن بين هذه الأخطار التي أسرع إليها ابتغاء مرضاتك، أتأبين علي نظرة أقل قسوة؟.

أو فيهما بعد، في مثال أنموذجي للمبالغة الغربية، حيث يقارن عـذاب حبـه بـالآلام التي ألحقها بالطرواديين:

Je souffre tous les maux que j'ai faits devant Troie:
Vaincu, chargé de fers, de regrets consumé,
Brûlé de plus de feux que je n'en allumai
...
Hélas! fus-je jamais si cruel que vous l'êtes?

إني لأقاسي كل ما أحدثت أمام طروادة مـن ألم؟ إني لمقهـور، إنـي لمغلـول، إنـي ليضنيني الاسى، إني لتحرقني نار أشد هولا من تلك التي كنت أضرمها.

واحسرتاه! أكان هذا كله تبلغه قسوتك؟.

ويتماشى مع ذلك تصريحات أوريست الذي التمس الموت لدى السيتّيين عبثـاً، في غمرة عذاب حبه!.

Enfin, je viens à vous, et je me vois réduit
A chercher dans vos yeux une mort qui me fuit.
...
Madame, c'est à vous de prendre une victime
Que les Scythes auraient dérobée à vos coups,
Si j'en avais trouvé d'aussi cruels que vous (II, ii).

ثم ها آنذا أعود اليك، وأراني مضطراً إلى أن ألتمس من عينيـك موتـاً يفـر مـني.. فما عليك ياسيدتي إلا أن تقبلي هذه التضحية التي كاد السيتّيون يختلسونها منك.

أما في المسرحيات المتأخرة فتتردد أمثال هذه الموضوعـات بتواتـر أقـل، في بـيرينيس مثلا ٢، ٢،

...et de si belles mains
Semblent vous demander l'empire des humains....

ويبدو لهم أن هاتين اليدين الجميلتين خليقتان أن تسألاك عرش العـالمين.... وعلى الإجمال يعد فهم العمل الحكومي والترتيب السياسي للأحداث فهماً مختلفـاً، ومـع ذلـك فهو يظل دائماً فهماً عاماً - متسامياً، بعيداً جداً عن العملي والموضوعي والمسـألة تتعلـق دائماً بمؤامرات البلاط وضروب الصراع على السـلطة الـتي لاتتجـاوز الأجـواء القصـوى للبيئـة المباشـرة للأمـير، وهـذا يتيـح للأديـب أن يحـافظ علـى السياسـي تمامـاً، في اطـار السيكولوجي - الشخصي، وبين شخصيات قليلة تعالج معالجة أخلاقيـة، أمـا مـا يكمـن تحت ذلك ووراءه، فإما ألاّيعبر عنه مطلقاً، وأما أن يعّبر عنه بأشد الطرق عمومية، وهذا الأخير هو على سبيل المثـال مـع ذلـك "القـانون الـذي لايمكـن أن يتغـير"، والـذي يمنـع الامبراطور تيتوس (بيرينيس) من أن يتزوج ملكة أجنبية، وعندمـا يسـأل تيتـوس في هـذا الصراع عن موقف الشعب يبدو هذا على هذه الصورة:

Que dit on des soupirs que je pousse pour elle?

وماذا يقولون فيما أُصَعِّد لها من الزفرات؟.

على أن الطريقة الأخلاقية تماماً في الترتيب السياسي للأحـداث، الـتي تسـتبعد كـل نظرة إشكالية موضوعية، وكل خوض في العملـي - الملمـوس للشـأن الحكومـي، يمكـن دراستها أفضل دراسة في بريتانيكوس وبـيرينيس وأسـتير، ففـي كـل مكـان يعـد صـلاح الدولة وفسادها مرتبطين على سبيل الحصـر بالخصـائص الأخلاقيـة للأمـير الـذي إمـا أن يتحكم في أهوائه ويضع كل طاقته في خدمة الفضيلة وبالتالي في خدمـة مصلحـة الدولـة وإما أن يقع فريسة لهذه الأهـواء وينقـاد لتضليـل المـتزلفين في محيطـه ويـزداد انغماسـاً في ملّذاته الخبيثة. ويعد سلطانه الشامل أمراً لاجدال فيه على الإطلاق، فهـو لايجـد مقاومـة في أي مكان، وكل المشكلات وضروب المقاومـة الموضوعيـة الـتي يمكـن أن تتصـدى في الواقع الحي للإرادة الخبيثة، تظل غير مُعْتَدٍ بهـا تمامـاً، وهـذا كلـه يكمـن علـى مسـتوى عميق، ومن وجهة النظر هذه تعد الصورة هـي ذاتهـا في كـل مكـان، سـواء أكـانت في الإشارات إلى السنوات الحسنة الأولى من حكم نيرون:

Depuis trois ans entiers, qu'a-t-il dit, qu'a-t-il fait
Qui ne promette à Rome un empereur parfait?
Rome, depuis trois ans, par ses soins gouvernée,
Au temps de ses consuls croit être retournée;
Il la gouverne en père... (*Britannicus*, I, I);

وأي قول فاه به، وأي عمل أتاه في تلك السنوات الثلاث، لايحمل البشرى لروما بأنه امبراطور كامل وأن روما تشعر منذ أن تولى مقاليد الحكم بأنها عادت إلى سابق عهدها أيام حكم القناصل، إنه يرعى روما رعاية الوالد.

أم كانت في الطريقة التي يتم بها التعبير عن طموح تيتوس إلى أن يكون حاكماً صالحاً:

J'entrepris le bonheur de mille malheureux :
On vit de toutes parts mes bontés se répandre...
(*Bér.* II, II);

فأخذت على عاتقي إسعاد ألف شقي، ورأى الناس احساني ينتشر في مناكب الأرض.

أو:

Où sont ces heureux jours que je faisais attendre?
Quels pleurs ai-je séchés? Dans quels yeux satisfaits
Ai-je déjà goûté le fruit de mes bienfaits?
L'univers a-t-il vu changer ses destinées? (*Ibid.*, IV, IV);

أين مني هذه الأيام السعيدة التي جعلت الشعب يرتقبها؟ أيَّ دموع كفكفت؟ وفي أي عيون قريرة تذوقت ثمر فعالي، وهل شهد العالم على يديّ تبدل مصيره؟.

أم كانت في وصف الملك الفاضل ؟.

يعجبني الملك المظفر، تقوده بسالته من نصر إلى نصر في كل مكان، ولكن الملك الحكيم الذي يكره الظلم، ولايقر الضيم للمسكين في ظل شريعة الغني المتكبر، مثل هذا

الملك يعد أغلى هدية تقدمها العناية الآلهية، فالأرملة ترجو حماه، وهو أب لليتيم ودموع الحق عزيزة على نفسه حين تَضَرَّع إليه تلتمس حماه (*) .

J'admire un roi victorieux,
Que sa valeur conduit triomphant en tous lieux;
Mais un roi sage et qui hait l'injustice,
Qui sous la loi du riche impérieux,
Ne souffre pas que le pauvre gémisse,
Est le plus beau présent des cieux.
La veuve en sa défense espère.
De l'orphelin il est le père;
Et les larmes du juste implorant son appui
Sont précieuses devant lui (*Esther*, III, III);

De l'absolu pouvoir vous ignorez l'ivresse,
Et des lâches flatteurs la voix enchanteresse.
Bientôt ils vous diront que les plus saintes lois,
Maîtresses du vil peuple, obéissent aux rois :
Qu'un roi n'a d'autre frein que sa volonté même;
Qu'il doit immoler tout à sa grandeur suprême...
(*Athalie*, IV, III).

أم كانت أخيرا في تصوير المتزلف في البلاط: إنـك تجهـل مـا للسـلطة المطلقـة من نشوة، وما للمداهنين الجبناء من صـوت شـجي أخـاذ. سيذكرون لـك عمـا قريـب أن أقدس القوانين تسيطر على الدهماء، لكنها تخضـع للملوك، وسيذكرون لـك أن الملـك لاراد له سوى مشيئته، وأن عليه أن يفتدي مجده بكل مرتخص وغال(*) .

وهذه الطريقة في النظر إلى السياسي التي تقسم بصـورة خالصـة إلى أسـود وأبيـض والفائقة التبسيط، والأخلاقية علـى سبيل الحصـر لاتوجـد، كمـا رأينـا، في المسـرحيات المخصصة لإنسان فحسب، حيث يمكـن تفسـيرها عـن طريـق الغـرض الخصوصـي، بـل توجد في المسرحيات الأخـرى أيضـاً، ففـي تراجيديـات راسـين تعـد الاخلاقيـة الخاصـة بالكتاب المقدس هي التي ألهمت الفهم للمذكور بالأحداث، وفي المسرحيات الأسبق تعد أخلاقية أواخر العصر القديم هي التي أوحت بذلك الفهم ولكـن في كلتـا الحـالتين يـبرز موضوع بالغ القوة وهو إما ألاّ يتردد على الإطلاق في المصـادر الملهمـة، وإمـا أن يـتردد بصورة أضعف إلى حد بعيد، وهو موضوع السـلطان الأمـيري الشـامل، وهـو موضـوع رئيسي من موضوعات الاستبداد في عصر الباروك، فالأمـير علـى الأرض كـالرب، وقـد

(*) استير، ترجمة أحمد عبد الله

(*) أتالي: ترجمة: حسن نديم

أوردنا المقارنة بين كليهما على الصفحة ٣٢٤ في موضع استير ويتماشى مع ذلك تصوير الرب في صورة مليك أعظم، أخلاقي:

L'Éternel est son nom, le monde son ouvrage;
Il entend les soupirs de l'humble qu'on outrage,
Juge tous les mortels avec d'égales lois,
Et du haut de son trône interroge les rois... (*Esther*, III, IV).

اسمه (الأبدي) وهو خالق كل شيء، يسمع تأوهات الضعفاء المظلومين وكلهم سواسية في شريعته، ويحاسب الملوك من أعلى عرشه...

وقد يوجد شيء مماثل في الأنشودة الختامية، في الفصل الأول من أتالي، ويذكر المرء بصورة لا إرادية، في هذا الصدد، تلك الجمل المتسلسلة تسلسلاً فخماً لبوسوييه في بداية الخطبة الجنائزية، بحق ملكة انكلترا هنرييت- ماري دي فرانس، التي يتناهى صداها في بيت شعر مزموري، "أما الآن فافهموا أيها الملوك وتيقظوا، يا من تحكمون الأرض"، وقد ألقيت الكلمة عام ١٦٦٩، في عصر التألق الأول للملك وراسين، قبل استير بعشرين عاماً.

ويسود في مآسي الكلاسيكية الفرنسية، كما هو بدهي بعد كل ما سبق قوله، أشد أشكال التحديد للشخصيات المأساوية، وللحدث المأساوي، باتجاه سفلي، وتُنتخب للحدث شخصيات لايستغنى عنها، من الوزراء أو أهل الثقة. وكل ماتبقى فهو ضمير مبهم " on " أما الشعب فلا يجري الحديث عنه إلا نادراً وفي أشد التعبيرات عموماً فحسب، أما التفاصيل الخاصة بمسار الحياة اليومية، من نوم، وأكل، وشرب، وطقس، ومنظر طبيعي، ومواقيت يومية، فمفقودة فقداناً كاملاً تقريباً، وإذا ظهرت كانت منصهرة في الأسلوب الرفيع، أما أنه لاتجوز كلمة مألوفة ولا إشارة دارجة إلى وسيلة من وسائل الاستعمال اليومي، فذلك ما يعرفه المرء من حملة الرومانسيين العنيفة على هذا الأسلوب، الذي يوجد التعبير الأشد عنفواناً وظرفاً عنه في قصيدة فيكتور هيجو: ردّ على ملف اتهام (في التأملات)، وقد ظل عالقاً بذاكرتي على الدوام، من الأبيات المفرطة في البلاغة التي يصف فيها ثورته على مثال السمو الكلاسيكي، سطرٌ يعد مميزاً بوجه خاص:

ويسمع الناس ملكا يقول: كم الساعة؟. ومثل هذا الشيء (وهو يحدث في هرناني، لهيجو) ماكان ليتوافق في الواقع أبداً مع أسلوب راسين الرفيع.

وفي هذا السمو الذي يحدد الأمراء والأميرات المأساويين ويعزلهم، يطلقون العنان لأهوائهم، ولاتتسرب إلى نفوسهم إلا أهم الخواطر المتحررة من فوضى اليومي، والمطّهرة من رائحة اليومي وطعمه، والتي تعد على هذه الطريقة مفتوحة أمام أكبر الحركات وأقواها، بصورة كاملة، ويرتكز الأثر المهول للعواطف المحتدمة في أعمال راسين، وفي أعمال كورني أيضاً، في شطر كبير منه، على العزل الموصوف آنفا، لجو الحدث، وهو أثر يمكن مقارنته بالتوفير العزلي، للشروط الملائمة، على النحو المألوف في التجريب الحديث، إذ يرى المرء الحدث بغير تشويش أو انقطاع، على نحو كامل، وفي المجال الأخلاقي يندفع الميل إلى الفصل الأسلوبي الثابت إلى مدى تكون عنده الخواطر والاعتبارات العملية الناجمة عن كل وضع من الأوضاع عائدة إلى شخصيات من بيئة أدنى نسبياً، وينأى الأبطال والبطلات الأميريون بأنفسهم عن ذلك، اذ يأنف سمو عواطفهم من كل اعتبار عملّي، ففي بيرينيس تكون أمينة السر فينيس هي التي تشير على الملكة بألا توئس أنتيوخوس كل اليأس، مادام تيتوس لم يفصح عما في نفسه بجلاء (١، ٥)، وفي المسرحية ذاتها يكون آرزاس، خليل انتيوخوس هو الذي يلفت نظر مليكه إلى الوضع الاضطراري الملائم له، والذي تجد بيرينيس نفسها فيه، اذ يترتب عليها، فيما يرى آرزاس، أن تتزوج أنتيوخوس، حين يغادرها تيتوس (٣، ٢) ومثل هذه التقديرات المشابهة للتقديرات الحسابية، والتي تنظر في المقتضيات العملية للوضع وتصدر أحكامها بناء عليها، هي أدنى من أن تجد مكانا لها في نفس الأمير التي تحركها عواطف سامية، على أن هذه التقديرات تثبت خطأها أيضاً، وقد دفع الحّس الأسلوبي ذاته راسين إلى ألاّ يضع الطعن في هيبوليت كما هو في مشروعه، أي مشروع هيبوليت اليوريبيدي، على لسان فيدرا ذاتها بل على لسان مربيتها اينون، وهو يقول هذا في مقدمته:

> J'ai même pris soin de la rendre un peu moins odieuse qu'elle n'est dans les tragédies des anciens, où elle se résout d'elle-même à accuser Hippolyte. J'ai cru que la calomnie avait quelque chose de trop bas et de trop noir pour la mettre dans la bouche d'une princesse qui a d'ailleurs des sentiments si nobles et si vertueux. Cette bassesse m'a paru plus convenable à une nourrice, qui pouvait avoir des inclinations plus serviles...

لقد عُنيت بأن أجعلها أقل إثارة للكراهية والمقت مما هي عليه في مآسي القدامى، حيث تلتمس حلاً لمشكلتها باتهام هيبوليت. وآمنت بأن النميمة تنطوي على ما هو أكثر دناءة وظلمة من أن أدعها تجري على لسان أميرة تتمتع بأحاسيس نبيلة. ورأيت الدناءة أكثر ملاءمة لمرضعة...

ومع ذلك فان راسين يبدو لي في هذا الموضع الذي يحاول فيه الدفاع عن القيمة الأخلاقية للتراجيديا في وجه الهجمات الصادرة عن الجانب المسيحي - التَقَوي، أنه يضفي على الفكرة انعطافا مفرطا في "الأخلاقية " والحق أن مالايتفق مع جلال أبطاله الأميريين ليس الشر الأخلاقي، بل هو الوضيع، والمُقَدَّر للمزيّة من الوجهة العملية.

وثمة سمة أخرى، جوهرية جدا، من سمات جلال الشخصيات المأساوية، وهي السلامة الجسدية من العيوب، فكل ما يتاب جسدها لابد أن يحدث بالأسلوب الرفيع، وكل وضيع، ومخلوقّي لابّد من حذفه وقد كان لدى كورني بعدُ احساسٌ بمدى تفوق الحس الأسلوبي في عصره من هذه الوجهة على كل تقليد موروث، حتى من العصر القديم، وعندما سقطت مسرحيته تيودور عزا الناس الإخفاق بصورة جزئية إلى الظرف المتمثل في ورود حديث في المسرحية عما يتهدد البطلة من انتهاك عرضها. "وهكذا يقول في غمرة امتحانه (كتاب عظام، المجلد٧، II): لا بدّ لي في هذه المحنة أن أهنىء على نقاء مشهدنا، ولا سيما عندما أرى قصة كانت تمثل أجمل زينة في الكتاب الثاني للقديس امبروسيوس الثاني تتعرض للاستخفاف"، ويحيرني موقف علاّمة الكنيسة الكبير الذي يضع عذراء في مكان شائن.

> **Dans cette disgrâce, dit-il dans son *Examen* (*Œuvres*, éd. Grands Écrivains, V, 11), j'ai de quoi congratuler à la pureté de notre scène, de voir qu'une histoire qui fait le plus bel ornement du second livre de saint Ambroise, se trouve trop licencieuse pour y être supportée. Qu'eût-on dit, si, comme ce grand Docteur de l'Église, j'eusse fait voir cette vierge dans le lieu infâme...**

وكذلك تعد كل آية من آيات الوهن الجسدي - المخلوقي شيئا لايتفق مع التصور الكلاسيكي الفرنسي للسامي، فالموت وحده فحسب، لايستغنى عنه من حيث كونه حدثاً رفيع الأسلوب، ولكن لايجوز لبطل مأساوي أن يكون هرما، أو مريضا أو عاجزا،

أو مشوها، فعلى خشبة المسرح هذه لايوجد لير ولا أوديب، إلا أن يضطرا إلى التلاؤم مع الحّس الأسلوبي السائد، وفي مقدمة مسرحية أوديب، لكورني، - يتحدث كورني عن قدوته سوفوكل:

Je n'ai pas laissé de trembler quand je l'ai envisagé de près, et un peu plus à loisir que je n'avais fait en le choisissant. J'ai connu que ce qui avait passé pour miraculeux dans ces siècles éloignés, pourrait sembler horrible au nôtre, et que cette éloquente et curieuse description de la manière dont ce malheureux prince se crève les yeux, et le spectacle de ces mêmes yeux crevés, dont le sang lui distille sur le visage, qui occupe tout le cinquième acte chez ces incomparables originaux, ferait soulever la délicatesse de nos dames... j'ai tâché de remédier à ces désordres... (*Œuvres*, VI, 126).

أخذتني الرجفة عندما أمعنت النظر فيه عن كثب... وأيقنت أن كل ماكان يعدّ معجزة في العصور الغابرة، قد يبدو مرعبا في عصرنا، والأسلوب المعّبر والمأساوي في وصف الطريقة التي لجأ إليها هذا الأمير في اقتلاع عينيه، ومشهد العينين المقتلعتين اللتين يسيل الدم منهما على المحّيا، قد يحّرك مشاعر وأحاسيس سيداتنا... وحاولت أن أجد حلاً لهذه الفوضى.

ويشعر المرء من إيقاع كلا الشاهدين أن كورني لم يكن يواجه الحس الأسلوبي لعصر لويس الرابع عشر بدون تناقض داخلي على الإطلاق، ففي رائعته الأولى والأكثر تأثيرا إلى حد بعيد، (السيد)، يوجد دون دييج الذي يصفع، ويكون رجلا هرما لاحول له، لحظة من الزمان على الاقل، وفي أتيلا، التي لم تكتب إلا في عصر بوالو وراسين، يموت البطل من نزيف في أنفه، مما يبعث على شعور بصدمه كبيرة، فمثل هذا الشيء ماكان يمكن تصوره في مآسي راسين، وكان من البدهي بالقياس إلى جيله أن الطبيعي الجسدي أو حتى المخلوقي، لايمكن احتماله إلا على خشبة المسرح الهزلي، وذلك ضمن حدود معينة أيضاً، وفي مآسي راسين أيضاً يظهر بطل هرم، وهو ميتريدات، ولكنه شخصية جليلة بصورة مطلقة، وتقدم سنه حافزا لصور أسلوبية من الطراز التالي: هذا

القلب المليء بالدم والمتعطش للحرب، يحمل الحبّ الذي يربطه بمونيم. مع عبء السنين ووطأة القدر.

Ce cœur nourri de sang, et de guerre affamé,
Malgré le faix des ans et du sort qui m'opprime
Traîne partout l'amour qui l'attache à Monime... (II, III).

ثم إن ماحفز راسين إلى تخفيف حدة طريقة اتهام هيبوليت (في فيدرا)، هو أيضاً، في نهاية الأمر، الشعور باللائق – الجسدي وهو مايتناقض، في الاحساس الحديث، تناقضا غريبا، مع عاطفة الحب المحتدمة التي تستعر بغير حدود في كل مكان وهو يقول في مقدمته:

إن هيبوليت متهم عند اوريبيدس وسنيكا، باغتصاب حماته بالفعل، والجسد يتمتع بالقوة، غير أنه لم يُتّهم إلاّ بالتفكير والتخطيط. وقد أحببت أن أوفّر على تيزيه فوضى كانت خليقة أن تجعله أقل قبولاً لدى الجمهور.

Hippolyte est accusé, dans Euripide et dans Sénèque, d'avoir en effet violé sa belle-mère : *vim corpus tulit.* Mais il n'est ici accusé que d'en avoir eu le dessein. J'ai voulu épargner à Thésée une confusion qui l'aurait pu rendre moins agréable aux spectateurs.

وفي هذا الصدد يمكن اثبات تناقض عام تماما مع العصر القديم: ففي أعمال العصر القديم لايكون الحب موضوعا للأسلوب الرفيع إلا في النادر جداً، وهو يوجد عندما يظهر موضوعا رئيسيا، أي بدون ارتباط بموضوعات أخرى، مصيرية-إلهية، ولايعالج إلا في الآثار الأدبية ذات المستوى المتوسط، ولكن بمجرد أن يجري الحديث عنه، سواء أكان ذلك في عمل أدبي ملحمي، رفيع، أو مأساوي، يجري الحديث عن الجسدي من دون أي حرج، والأمر على النقيض تماماً في المأساة الفرنسية فقد أخذت الفهم السامي للحب كما كان قد تطور في ثقافة البلاط، وعلى نحو لايبعد عن اسهام للتصوف في العصر الوسيط، وكما تابع اكتماله في البتراركية، وهو يعد، حتى عند كورني، موضوعا ساميا- مأساويا، وتحت تأثير الروايات الماجنة يزيح كل الموضوعات الرفيعة الأخرى تقريبا، ويضفي عليه راسين ذلك العنفوان الجبار الذي يجترف الناس عن مسارهم،

ويقضي عليهم، ولكن لايكاد المرء يشعر، مع كل هذا بنفحة مما كان الذوق في تلك الأيام يحس به وضيعاً، وغير لائق، ألا وهو الجسدي والجنسي.

وفي تحديد الحدث المأساوي الذي ناقشناه، وعزله، تسهم قوانين الوحدة أيضاً بنصيب هام، فهي تَقْصُر إدماج الحدث في محيطه على معيار أدنى، فهو يبقى دائماً، هو ذاته، في مكان معين، وفي الفترة الزمنية القصيرة، المؤلفة من أربع وعشرين ساعة، مع الحدث الناشيء بأسره عن مضاعفاتها التالية، ولا يمكن التعبير عن التأصل التاريخي، والاجتماعي، والاقتصادي، والأرضي الطبيعي، للحدث. إلا في أشد الإشارات عمومية، وإنه لما يستحق الإعجاب أن راسين يبدع جّواً، على الرغم من ذلك، وبأدنى الوسائل، وبصورة صادرة عن الحدث الحقيقي كليا، ولكنه يصيب في هذا من النجاح أكثره توفيقاً في فيدرا وآتالي، حيث يقترب المكان والزمان من المطلق وما هو خارج التاريخ، بطريقة إغريقية-أسطورية تارة، وبطريقة العهد القديم تارة أخرى، أما مشاهد اللحظة المعينة التي هي خليقة أن تغدو واضحة في خصوصيتها من حيث مواقيتها اليومية، وأرضها فنادرة جداً، وفي وسع المرء أن يورد ذلك الموضع من بريتانيكوس الذي يصف فيه نيرون الوصول الليلي ليونيس، فهو بارع جدا، ويبين، كما يبيّن موضع آخر أيضاً، سوف نتحدث عنه في الحال، أن راسين لم يقتّر في تقديم صور اللحظة الراهنة من هذا الطراز، عن فقر في الشاعرية بحال من الأحوال بل تندمج هذه الصور اندماجاً محكماً في البنيان السيكولوجي للحدث الرئيسي، وهي تحمل طابع أسلوب العصر الذي ينزع إلى الكناية التعميمية، ولاسيما في تلك الأبيات التي تصف حلة يونيس الليلية.

جميلة بدون زينة، وجمالها بسيط كأنه حلم.

أما الموضع الآخر الذي أفكر فيه فهو المنظر الطبيعي للصباح في المشهد الأول من إيفيجينيا المرسوم في محاكاة ليوريبيدس، وهو يتضمن البيت الرائع:

. ولكن كل شئ نائم، والجيش، والرياح، ونبتون.

وهو فريد من نوعه، بمضمونه الواقعي الخاص باللحظة الراهنة- الملك وهويوقظ خادما مازال يغط في نومه، ولكنه مبرر هو أيضاً تبريرا كاملا ضمن المسار النفسي للحدث الرئيسي، ولايعد مضمونه النفسي غرضا في حد ذاته، ولايتضمن تعبيره اللغوي

شيئا من العفوية الواقعية، وهو سام، وحافل بالاستعارات، ويستطيع المرء على الإجمال أن يقول ان توحيد الزمان والمكان يرتفع به عن الزماني والمكاني ويتلقى القارئ أو المستمع الانطباع الخاص بمسرح للأحداث مطلق، وأسطوري، ولا يمكن تحديده على الأرض، إنه ما عاد المكان اللاّمُعيَّن، المغامراتي، الحافل بالمحبين بطريقة متحذلقة وعبثية، في الروايات الماجنة، فقد كان راسين قد تحرر منها منذ وقت مبكر، وهو مسرح للأحداث مصعَّد ومعزول، تطلق فيه الشخصيات المأساوية العنان لمشاعرها العاطفية المحتدمة، في تعال بعيد عن الأحداث اليومية متحدثة بتنميق رفيع.

وتمثل المأساة الكلاسيكية عند الفرنسيين أقصى معيار للفصل الأسلوبي، أبدعه الأدب الأوروبي، والخاص بتخليص المأساوي من اليومي– الواقعي، ويعّدُ فهمها للإنسان المأساوي وتعبيرها اللغوي نتيجه لتربية جمالية عالية، خصوصية تماما، قائمة على التقليد، شديدة التعقيد، ومتعددة المستويات، للحياة المتوسطة في أي حقبة، مهما بعد مداها، وهذه مع ذلك معرفة حديثة، على أنها ماعادت شديدة الحداثةأيضاً، ولم تستحوذ عليها النظرية الجمالية المعاصرة، إذ كانت تحتاج، لكي تبرز تراجيديا راسين والأعمال المماثلة، وتمتدحها، وتدافع عنها، إلى تعابير مثل:الطبيعة، والعقل، والعقل الانساني السليم، – والاحتمال، وفي أعمال راسين كان الطبيعي والعقل والحس السليم، والاحتمال يبدون لقرنه وللقرن التالي فوق ذلك، متحققات، وكان إلى جانب ذلك أيضاً اللياقةُ وأكثر أشكال محاكاة العصر القديم اكتمالا، وهي التي تتفوق على النماذج في بعض الأحيان، ومثل هذا الحكم يحتاج إلى التفسير، لأنه ما عاد يتسم بالرصانةفي هذه الأيام، فهل يعد من العقل ومن الطبيعي إعلاء شأن البشر إلى هذا الحد، وجعلهم يتحدثون بهذه الطريقة المزّوقة؟ وهل يحتمل أن تنشأ أزمات في مثل هذا الأجل القصير، وبغير عائق، وهل يعّد من الجائز مثلا أن يحدث كل شيء هام في المكان نفسه؟ ان كل نزيه، أي كل من لم يترعرع منذ طفولته ومدرسته مع تلك الروائع، حتى بات يحس بأكثر خصوصياتها إثارة للدهشة، على أنها بدهية، سيجيب بلا، أما أن الناس في القرن السابع عشر كانوا لا يحسون بفن راسين على انه رائع وخلاب فحسب، بل على أنه معقول ومتوافق مع العقل الإنساني السليم، وطبيعي، وجائز عقلا، فذلك ما لا يمكن

تفسيره إلا بالانطلاق من منظور العصر نفسه، فقد كانت لـه مقاييس أخرى غير التي عندنا، لما هو معقول وطبيعي وعندما كان الناس يحكمون على فن راسين كانوا يقارنونه بفن الجيل الذي سبقه مباشرة، وكان النـاس يقـررون في هـذا الصـدد أن مأسـاة راسين تتألف من أحداث قليلة، بسيطة تترابط فيما بينها على نحو واضح، بينما كان الأسلاف يكدسون فيضاً من الأحداث الخارجة على المألوف، والقائمة على المغامرات، بحيث كانت الأوضاع والصراعات النفسية الـتي كـانت شـخصيات راسين تقـع فيهـا، تتمتع ببساطة نموذجيـة، مثالية ذات سريان عـام، بينمـا كـانت أشـكال الإفـراط في التطرُّف العـاطفي والمتحذلـق زيّـاً سـائداً في الأجيـال السـابقة مباشـرة، مـن جـراء تأثـير كورنـي وضروب الصراع البطولي المركز والمفرط وغير الجائز في الاحتمال، مـن جـانب، وتحت تأثير المتحذلقين أيضاً من جانب آخر، وما زال في وسع المرء أن يسـمع صـدى الكفـاح ضد التيارات السابقة في بعض حملات بوالو، وفي المسرحيات الهزليـة الأولى لموليير، وفي مقدمات راسين، ولا سيما في مقدماتـه لأندرومـاك وبريتـانيكوس وبـيرينيس، ويسـتطيع المرء أن يتبين من بوالو وراسـين أيضـاً إلى أي مـدى وبأيـة طريقـة كـان النـاس يبجلـون الشعراء القدامى من حيث كونهم أنموذجاً، وكانت بساطة الحدث وأناقة التعبير هـي مـا يفتن نخبة المعاصرين لراسين في المسرح الإغريقي، وكان القـوم قـد تبنـوا قواعـد الوحـدة منذ عدة عقود قبل ذلك، في أيام شباب كورني، حين أخـذت أوسـاط البـلاط ومجتمـع المدينة الأفضل تعنى بالمسرح، وذلك بصورة رئيسية، انطلاقاً من فهم للجائز المحتمل، مـا عاد شائعاً لدينا، وقد وجد الناس أن من غير المحتمل أن تحدث في الساعات القلائـل مـن العرض، وعلى خشبة المسرح المحـدودة مكانـاً، والـتي لا تبعـد عـن المتفـرج إلا خطـوات قلائل، أحداث يتباعد بعضها عن بعض تباعدا واسعا في الزمان والمكان، وعلى هذا فإن هذا الاحتمال لا يعود على الأحداث ذاتها بل علـى التعبـير عنهـا علـى خشـبة المسـرح، وعلى إمكانية الخداع المسـرحي، وكـانت الحالـة التقنيـة للمسرح الفرنسي في النصـف الأول من القرن، في الواقع، على صورة لا يمكن معها الإيحـاء علـى نحـو مقنـع بتغييرات كبيرة في مسرح الأحداث، ولكن بمجـرد أن استقر أمـر النـاس، بتأثـير هـذه الأسباب، وبدافع الطموح إلى محاكاة العصر القديم، على وحدة المكان والتقليد الخاص بالساعات الأربع والعشرين، بات من الواجب أن يتم تنسيق الأحـداث، بحيـث تنسـجم مـع هـذه

الشروط الأولية، وفي هذه الناحية بالذات يعد راسين استاذاً بارعاً، فالحدث عنده يستقر على نحو سلس وطبيعي في الإطار المفترض، ولئن كان قد بلغ بعزل مسرح الأحداث وعزل الحدث عن كل ما هو وضيع وظاهري، وما سوى ذلك، أبعد المدى، فان هذا يفيد بلا ريب، مع الشروط المفترضة الخاصة بالتعليمات المتعلقة بالوحدة، من أجل طبيعّية الأثر.

ثم يجب علينا، وهذا هو الأهم بلا ريب، أن نتمثل أن الناس في عصر راسين كانوا يحملون تصورا عن الطبيعي يختلف عما كان في العصور اللاحقة، فلم يكن الناس يضعون مفهوم الطبيعي على طرف النقيض من الحضارة، و لم يكونوا يربطونه بالتصورات الخاصة بالحضارات البدائية، الشعبية النقية، أو المنظر الطبيعي في الخلاء، بل كانوا يطابقونه مع تكوين للانسان مكتمل الصياغة، متحرك على نحو لائق، ومنسجم مع كل وضع من أوضاع الحياة مهما كانت شروطه الأولية، انسجاما عفويا، مثلما نشيد نحن أيضاً في بعض الأحيان، في الانسان الفائق الثقافة، بالجانب الطبيعي في كيانه، وكان الطبيعي مرادفا تقريبا للمتعقل وذي التهذيب الحسن، وكان الناس يشعرون في هذه الناحية، بحق، أو بغير حق، أنهم متوافقون مع عصور ازدهار الحضارة القديمة التي كانت خليقة ان تستحوذ على هذه الملامح من الثقافة الطبيعية- المتعقّلة المتوائمة بطريقة أنموذجية، وكان القوم في عصر لويس الرابع عشر، على جانب من الجرأة يجعلهم يحسون أن ثقافتهم الخاصة أنموذجية، إلى جانب ثقافة العصر القديم وقد كرسوا هذا الفهم في اوربا أيضاً، وعلى أساس هذا الفهم الذي يتجلى الطبيعي بموجبه، في صورة نتاج للثقافة والتربية العالية، كان يُستَأنَف البناء، ثم كان يُرى من قبيل الطبيعي ذلك الذي يؤثر في قلوب الناس في كل وقت، وفي كل الظروف: ألا وهو مشاعرهم وعواطفهم، وكان الطبيعي في الوقت ذاته أيضاً هو الانسانّي أبداً، وكان يبدو أن الرسالة العليا للأدب هي التعبير عن الإنساني أبداً تعبيرا نقيا. وكان الناس يعتقدون أن هذا الإنساني أبداً يتجلى على ذرى الحياة المعزولة تجليا أكثر وضوحا وبعدا عن الاختلاط مما يكون في الوسط التاريخي الوضيع والمشوش، ولكن تقييدا طرأ في الوقت نفسه عن هذا الطريق ضمن الإنساني أبداً فلم يبق ممكناً من الموضوعات إلا العواطف "العظيمة" وكذلك كان الحب

أيضاً غير ممكن التصوير إلا في الأشكال التي كانت تلائم التصورات المعاصرة عن التهذيب الأعلى.

وعلى كل حال فان الطبيعي في عصر لويس الرابع عشر يعد شيئا سيكولوجيا محضا، ويعد ضمن السيكولوجي شيئا مفترضا على نحو لا يقبل التغيير، انه جوهر الانساني الذي لا يتغير، وعندما كان المرء يعبر عنه في قوالب التهذيب الخاصة، فقد كان ذلك يحدث مع قصد طبع هذه القوالب بالطابع النموذجي الذي يقدم الانساني أبداً بصورة مثالية، وهو ذلك المثالي الذي لم يكن يتمتع بمكانةٍ فوقه أو إلى جانبه إلا عصور ازدهار الثقافات القديمة. ومما يعد من أخلاق العصر أيضاً إعلاء عصر الباروك من شأن الشخصيات الأميرية، فقد دخل فن الاستعارة القديم، والبلاطي في العصر الوسيط منذ القرن السادس عشر، في خدمة الحكم المطلق الآخذ بالزحف وتجمّدت نزعة الانسانية العليا الخاصة في عصر النهضة متحفزة في عصر الباروك إلى صورة الملك، ويعد بلاط لويس الرابع عشر ذروة تطور الحكم المطلق سواء من حيث المادة أم من حيث القالب الظاهري أيضاً، فقد كان شخص الملك محاطاً بالرهط الكبير المتدرج بعناية، حسب المرتبة، من نبلاء الإقطاعيين الغابرين الذين ما عادوا يمثلون بعد حرمانهم من وظيفتم الأصلية، إلا محيط الملك، يجلو الصورة المكتملة للأمير المطلق المصعد على طريقة عصر الباروك، بل كان البلاط يستأنف من قبل "المدينة" لأن البرجوازية الكبرى الباريسية كانت هي أيضاً ترى في الملك محورها الاجتماعي و لم تكن الحدود بين "البلاط" و"المدينة" مرسومة بصورة حادة، وكان يسهم في التصعيد أيضاً أمراء البيت الملكي وأميراته، وبدرجة أقل أيضاً أولئك الذين كانوا يمثلون الملك في أعلى المناصب العسكرية والإدارية. وقد حظي الملك وبلاطه بمكانة عامة داخل فرنسا وخارجها بحكم كونه أنموذجا مثاليا قابلاً للمحاكاة على صعيد أدنى، وتمثل العلنية الثابتة التي كانت تجري فيها حياة الملك، والمراعاة المستمرة للوضْع المصعَّد في كل كلمة وكل إيماءة، وطريقة التعامل المضبوطة بصورة محكمة، والتي باتت طبيعية عن طريق الإخلاص والتربية، بينه وبين محيطه، عملاً فنياً اجتماعياً ينعكس في وثائق كثيرة جداً من ذلك العصر وقد تم تصويره بصورة ممتازة في كثير من الأحيان، وبوجه خاص أيضاً في مقالة (تين) عن راسين

(مقالات حديثة في النقد والتاريخ، ١٠٩،١٦٣)، وقد يتمثل الجانب المهم والذي يفرض احترامه في هذا الصدد في التلاؤم بين الوقار الداخلي والخارجي الذي يُطْلَب على الدوام من الشخصيات المشاركة ويتم اظهاره أيضاً على الرغم من أنها لاتتمتع إلا بقدر محدود جداً من الحرية في: السيطرة على النفس بأكمل صورها والحكم الصائب على كل وضع وعلى المكان الخاص في هذا الوضع، والموقف الصحيح، المكتمل الصياغة حتى أدق أشكاله والعفوي مع ذلك، في كل كلمة وفي كل إيماءة هذه السجايا قلما ازدهرت بمثل هذا القدر من الاكتمال الفردي الذي وصلت إليه في البلاط الفرنسي في النصف الثاني من القرن السابع عشر، وهي تتجلى في أشكال اللغة والحياة في أواخر عصر الباروك التي ترسل شعاعها هنا ساطعاً مرة أخرى، وتكتسب مع ذلك أناقة وحرارة لم تكن تتمتع بهما من قبل، هذا هو المجتمع، وهذه هي قوالب أواخر عصر الباروك المفعمة بأناقة جديدة، وهذا قبل كل شيء تصعيد الشخصيات الأميرية التي تنعكس في تراجيديات راسين إنه يجد من الكرامة يشع من كل أبطاله، وكلمة "مَجْدِيّ"-كلمة يستعملونها كثيراً للإشارة إلى عدم امكان المساس بكرامتهم الجسدية أو المعنوية، ذلك لأن كرامتهم ليست شيئاً ظاهرياً، بل هي جزء مكون لكيانهم، وذلك مايجري التعبير عنه على نحو جدير بالإعجاب-وليفكر المرء في (مونيم) وقد اخرج تين هذا كله بأسلوبه المرهف على نحو مستحسن جداً، على الرغم من أنه يبدو لي أن الحكم الذي يستخلصه من أمثال هذه التقديرات على راسين يعد مع ذلك أحادي الجانب إلى حد ما، وعلى كل حال فقد كان أول من استعمل المنهج السوسيولوجي الذي لايستغنى عنه من أجل الفهم التاريخي- المنظوري لأدب القرن العظيم، وبدون النظرة المتبصرة في الوضع الاجتماعي، ماكان المرء ليستطيع أن يفسر لماذا استطاع التصعيد والتنميق الباروكي للتعبير أن يحظى بمكانة الزي السائد ويشع في حقبة تتمتع بطابع عقلاني حديث من وجوه عديدة جداً، وفي مجالات عديدة جداً، فلسفية، وعلمية، وسياسية وأقتصادية، بل اجتماعية أيضاً، بل لقد أرست من وجوه عديدة قواعد المناهج العقلانية الحديثة، وقد يكون من الجائز بعدُ، أن يحكم النقد المعاصر على أمثال هذه القوالب الباروكية المتسمة بالمبالغة، بموجب العقل والفهم الإنساني السليم، فيعجب ببعض منها ويطرح بعضا آخر، شاهداً في هذا الصدد على قدر كبير من الذوق والفهم الفني، من دون أن يلاحظ مع ذلك التناقض الذي يقوم

فيه عالم الأشكال الباروكي على الإجمال في حكم عقلاني محض، ويمثل عالم الإشكال هذا التعبير عن قسم من المجتمع محدد تحديداً كاملاً، ويعيش بشروط خاصة تماماً، وقد كانت الأهمية الوظيفة لهذا القسم أقل إلى حد بعيد مما تحمل المكانة التي يتمتع بها على التكهن به، ولاريب أن المقصد التاريخي للحكم المطلق الكامل لم يكن يتمثل في خلق ملك مصعَّد، محاط ببلاط عظيم، بل كان المقصد لم شتات طاقات الامة والقضاء على النزعات المحورية، وتنظيم السياسة والإدارة والاقتصاد بأسلوب موحد.ويعد البلاط مجرد نتاج هامشي لهذه العملية إن صح التعبير، وهو لايدين بالفضل في وجوده إلى وظيفة كان من الواجب أداؤها بالضرورة، بل كان النبلاء يتدفقون على الملك لأنهم ما عادوا يتمتعون بوظيفة في أي جهة أخرى، وقد نجمت لهم وظيفة الخدمة في البلاط أول ما نجمت من وجودهم الجديد حول الملك، وعندما لايعد المرء البلاط وحده حامل الثقافة الفرنسية الكلاسيكية، كما يقتضي الأمر ذلك على الإطلاق، بل يدخل في الحسبان "المدينة" أيضاً، فإن هذه لاتمثل إلاّ أقلية ضئيلة لم تبق في الحقيقة بدون تأثير متدرج على روح العصر ولكنها لم تكن مع ذلك تملك وعيا مدنياً إيجابياً، لافي المجال السياسي ولا الجمالي، وتتطابق المدينة والبلاط في سمتين هامتين جداً، كان الناس متقفين-وهذا لايعني أنهم علماء كالخبراء، ولايعني أنهم أجلاف وجهلة كالعامة، بل يعني أنهم ذوو تربية حسنة، ومزودون بتلك المعارف التي يقتضيها الحكم الذوقي، وكان الناس يطمحون إلى مثال الرجل الشريف غير المتخصص، وغير المهني، وكانوا ينظرون إلى الأصل العائد إلى الطبقة الوسطى على أنه "مرتبة يتبوأها المرء في العالم" وقد تحدثنا عن ذلك منذ بداية هذا الفصل (صفحة ٣٤٩إلى ٣٥١).

وبالاستناد إلى الطابع الخاص للأقلية التي كان الأدب الفرنسي الكلاسيكي يتوجه نحوها، وبصورة خاصة إلى صورتها الاجتماعية المثالية، يمكن فهم الزي السائد للأشكال الباروكية والمصمَّدة وكذلك بالاستناد إلى اختلاطها مع الفئات الذوقية العقلانية على كل حال أو تلمسها قليلاً وكذلك بالاستناد أيضاً إلى ذوق جمهور النخبة وإلى المجتمع المثقف في محيط البلاط الأدنى والأبعد، بالاستناد إلى ذلك وحده، يمكن أيضاً تفسير الفصل الجذري بين المأساوي والواقعي، وهو الفصل الذي لاتمثل فيه الأشكال الباروكية

التي تُصَعِّد الإنسان التراجيدي إلاعرضاً يلفت النظر بصورة خاصة. ويعد الفصل الأسلوبي الفرنسي الكلاسيكي أكثر إلى حد بعيد من مجرد محاكاة للعصر القديم بالمعنى الوارد عند الانسانيين في القرن السادس عشر، فالنموذج القديم يجري تصعيده، وهناك خروج حاد على التقاليد الشعبية العائدة إلى آلاف السنين والقائمة على المزج الأسلوبي المسيحي. ويعد تصعيد الشخصية المأساوية وعبادة العواطف المبالغ فيها إلى الحد الاقصى، مناقضين للمسيحية على وجه الخصوص. وقد تبين هذا اللاهوتيون المعاصرون الذين كانو يدينون المسرح، إدانة بالغة الحدة أيضاً، ولاسيما نيكول وبوسوييه، وليسمع المرء كلمات من كتاب(مبادئ وتأملات في الكوميديا)، الذي كتبه بوسوييه عام ١٦٩٤.

> Ainsi tout le dessein d'un poète, toute la fin de son travail, c'est qu'on soit, comme son héros, épris des belles personnes, qu'on les serve comme des divinités; en un mot, qu'on leur sacrifie tout, si ce n'est peut-être la gloire, dont l'amour est plus dangereux que celui de la beauté même.

ويتمثل مقصود الشاعر، وغاية عمله في أن يكون مثل أبطاله مولعاً بأهل الحسن يبجلهم كما تبجّل الآلهة وبعبارة مختصرة، يضحي من أجلهم بكل شيء إن لم يكن ما يضحي به هو المجد الذي يعد الولع به أشد خطراً من الولع بالجمال ذاته(الفقرة الأولى من الفصل الرابع).

وهذا صحيح تماما، وذلك من وجهة النظر اللاهوتية على الأقل، فعاطفة الحب كما تصورها تراجيديا راسين خلابة وهي تغري المستمع، على الرغم من المخرج المأساوي، بالإعجاب بمثل هذا المصير العظيم والسامي ومحاكاته، وهذه الحالة تعد أقوى ماتكون في حالة فيدرا، وعلى الرغم من انها كانت بالفعل، كما قيل كثيرا وكما يشعر بذلك راسين، تنطوي في أنفسنا على شيء من طراز المسيحية التي يحرمها الرب من رحمته، فإن الأثر لايعد مع ذلك على الاجمال، وبدون أي شك، مسيحياً على الإطلاق، وكل قلب شاب مرهف الحس يستحوذ عليه الإعجاب بعاطفتها الكبيرة التي تزدري وتنسى كل شيء، وتعد كلمات بوسوييه حول "المجد" صائبة على النحو ذاته وأحدّ نظراً: وهي تتناول تصعيد الشخصيات المأساوية التي لاتعد باللغة المسيحية شيئا سوى عجرفة.

ولكن بوسوييه أو نيكول ما كانا أيضاً ليكونا على مودة مع المسرح الشعبي والمسيحي القائم على الخلط الأسلوبي الذي كانت عروضه قد حُظرت قبل ذلك بقرن من قبل برلمان باريس، فقد كان حسها الأسلوبي الأخلاقي- الجمالي خليقاً أن يتمرد على ذلك.

وقد كانا هما متأثرين بذوق العصر القائم على الفصل الأسلوبي. ويعد الأدب المسيحي العظيم والهام في القرن السابع عشر المسيحي (الذي يعد بحق مسيحياً أصولياً، اذا ماقورن مع أزمات العقيدة في القرن السادس عشر وعصر التنوير في القرن الثامن عشر) ذا إيقاع رفيع وسام على نحو متصل، وهو يغدو كذلك على نحو مطرد الزيادة خلال القرن، وهو يتجنب كل كلمة "وضيعة"، وكل واقعية ملموسة، وهو يسهم بنفسه في تصعيد الشخصيات الأميرية وتبدو كل أعماله تقريباً وكأنها مكتوبة لمجتمع من النخبة، للبلاط وللمدينة.

ويعلم المرء كم كان سلطان الأسلوب الفرنسي الكلاسيكي عظيما في أوروبا بأسرها ولم يكن من الممكن إلا بعد وقت جد بعيد، وبشروط متغيرة تماماً، أن يجتمع الجد المأساوي والواقع اليومي من جديد.

١٦- العشاء المنقطع

ويقدم لنا العشاء، واجلس إلى المائدة وعليّ سيماء المرح الشديد.

غير أن ضوء الشمعة التي كانت بيني وبينها، جعلني ألمح مسحة من الكآبة على محيا سيدتي العزيزة وفي عينيها، كما لمحت ناظريها يحدقان إليّ جامدين بطريقة لم يألفاها، ولم يكن في وسعي أن أميّز هل كان هذا حباً أم عطفاً ومهما يكن من أمر فقد كان شعوراً مستعذباً باعثاً علي...

Le souper interrompu

On nous servit à souper. Je me mis à table d'un air fort gai; mais, à la lumière de la chandelle qui était entre elle et moi, je crus apercevoir de la tristesse sur le visage et dans les yeux de ma chère maîtresse. Cette pensée m'en inspira aussi. Je remarquai que ses regards s'attachaient sur moi d'une autre façon qu'ils n'avaient accoutumé. Je ne pouvais démêler si c'était de l'amour ou de la compassion, quoiqu'il me parût que c'était un sentiment doux et languissant. Je la regardai avec la même attention; et peut-être n'avait-elle pas moins de peine à juger de la situation de mon cœur par mes regards. Nous ne pensions ni à parler ni à manger. Enfin, je vis tomber des larmes de ses beaux yeux : perfides larmes!

« Ah Dieu! », m'écriai-je, « vous pleurez, ma chère Manon; vous êtes affligée jusqu'à pleurer, et vous ne me dites pas un seul mot de vos peines! » Elle ne me répondit que par quelques soupirs qui augmentèrent mon inquiétude. Je me levai en tremblant; je la conjurai, avec tous les empressements de l'amour, de me découvrir le sujet de ses pleurs; j'en versai moi-même en essuyant les siens; j'étais plus mort que vif Un barbare aurait été attendri des témoignages de ma douleur et de ma crainte.

Dans le temps que j'étais ainsi tout occupé d'elle, j'entendis le bruit de plusieurs personnes qui montaient l'escalier. On frappa doucement à la porte. Manon me donna un baiser, et, s'échappant de mes bras, elle entra rapidement dans le cabinet, qu'elle ferma aussitôt sur elle. Je me figurai qu'étant un peu en désordre, elle voulait se cacher aux yeux des étrangers qui avaient frappé. J'allai leur ouvrir moi-même.

يعود النص إلى قصة مانون ليسكو للأب بريفو، والرواية القصيرة تظهر أول مرة في عام ١٧٣١، اي قبيل رسائل فولتير الانكليزية، وكتاب مونتسكيو عن الرومان.

أما الموضع الذي تظهر فيه كلتا الشخصيتين مانون، والفارس دي جرييه، في بداية المشهد، فهو التالي: الفارس، وهو فتى في السابعة عشرة، من بيت كريم، أنهى دراسته

لتوه، وقد رأى قبل بضعة أسابيع مانون الأصغر منه، والتي كان من المفروض ان يتم إدخالها أحد الأديرة، في محطة للبريد بطريق المصادفة في أميان، وقطع الطريق معها إلى باريس، وهناك استمتع كلاهما، وعاشا معا حياة الملاحم الرومانسية الرعوية، إلى أن أشرف المال على النفاد، وفي هذا الظرف كانت علاقات مانون قد توطدت مع جار غني جداً، من أصحاب رؤوس الأموال، وتولى هذا من جانبه إبلاغ أسرة الفارس. والحقيقة أن الفارس كشف في صبيحة اليوم ذاته الذي كان من المفروض أن يختطف فيه، عن علاقة مانون برجل المال، وأوقعه هذا في ذهول عظيم، ومع ذلك فقد كانت الكفة الراجحة للثقة الساذجة، والعشق، وكان قد هيأ في نفسه تفسيراً بريئاً- (وهو أن مانون دبرت مالا من لدن أقربائها عن طريق الرأسمالي وأنها تريد أن تفاجئه بذلك)، وعندما يعود في المساء إلى البيت لايوجه إليها أيه أسئلة، لأنه يتوقع أن تبدأ هي من جانبها بالحديث عن الموضوع، وبهذه الحالة النفسية الحافلة بالتوقع السارّ والمنطوية مع ذلك على قليل من الاضطراب، يجلس إلى المائدة، ولما كانت الرواية كلها موضوعة على أساس أنها قصة الفارس، فقد كان هو ذاته الذي يتحدث عن المشهد.

وهو مشهد حي، درامي، يكاد يلائم المسرح في بنيانه، كما أنه مفعم جداً بالمشاعر الرقيقة ويمكن أن يميز المرء فيه ثلاث فقرات، فالأولى تتضمن التوتر الصامت بين الاثنين اللذين يجلسان إلى المائدة، وبينهما شمعة، ويرقب كل منها الآخر بنظرات مختلسة، من دون أن يأكلا، وهو يشعر أنها منقبضة النفس، وسرعان ما يرد هذا مزاجه الحسن إلى التذبذب، ويحاول أن يفسر لنفسه كآبتها، وينتابه الاضطراب، ولكن اضطرابه ينطوي على قدرٍ من الاهتمام المفعم بالحب، لتكدُّر- مزاجها، أكبر إلى حد بعيد مما ينطوي عليه من سوء الظن، ومن الطريقة التي يحاول بها أن يفسر أحاسيسها، ومن الوصف الرقيق لمظهرها، بل حتى من المآخذ التي يدعها هو، من حيث كونه قصاصاً يعرف مسار الأحداث من قبل، تنساب هنا وهناك (الدموع الماكرة!) يتجلى غرامه المؤثر والبرئ، على الرغم من كل أسباب الشبهة، وفي مزاجها المضطرب قليلاً يلمس المرء الألم من الفراق الوشيك (لأنها تحبه على طريقتها) وربما كان هناك أيضاً قليل من الندم، والخوف أيضاً، من أن يحس بخيانتها، ذلك لأنها تلاحظ هي أيضاً، أنه

ليس كالعهد به دائماً، ويتحقق التعبير على نحو ممتاز عن الاحتكاك الغريزي بين إنسانين على هذا القدر من الفتوة، وعلى هذا القدر من توثق الصلة بينهما، في هذا المشهد الصامت، وهو مشبع كل الإشباع بالشهوانية، على الرغم من أن الحديث لايرد عن موضوعات شهوانية في الحقيقة، وكذلك يتناول القاص، في نظرة خلفية إلى الأمور الماضية منذ عهد بعيد، هذا المشهد ذا الطابع الكوميدي القوي، التي يتم فيه إيقاعه في الشرك بطريقة وضيعة ومضحكة، تناولاً مفعما بالمشاعر الرقيقة، ووجدانياً ("الحكم على الموقف بوحي من قلبي").

ومع دموعها ينحل التوتر الصامت، ويبدأ مشهد ثان "شديد الانفعال، فهو لايستطيع أن ينظر إليها وهي تبكي، وحين لاتجيب عن أسئلته الملحة التي تغدو مؤثرة من جراء المعاتبة الغرامية، إلا بالتنهد، يفقد صوابه تماماً، فيثب، وهو يرتجف، وبينما يمطرها بعاصفة من الأسئلة ويحاول أن يجفف دموعها، يبدأ هو نفسه في البكاء، وهذا المشهد أيضاً يدخله في ذاكرته على نحو جدي ومفعم بالمشاعر الرقيقة، بصورة مطلقة (لقد كان البربري خليقا أن يرقّ قلبه) وتأخذ الدموع تكتسب في أدب القرن الثامن عشر أهمية لم تكن تتمتع بها من قبل، من حيث هي موضوع مستقل بذاته، وتستثمر طاقتها التأثيرية الواقعة على الحدود بين الروحي والشهواني، وتثبت أنها ملائمة بوجه خاص لممارسة السحر المركب من الشهوانية والحس المرهف، ذلك السحر الذي بات زيّا سائداً في تلك الأيام. على أن تلك الدموع المتفرقة التي تتساقط من عينّي كائن أنثوي جميل، سريع التأثير، سريع الاشتعال، أو تجري على خديّه، هي التي تكتسب بوجه خاص تماما شعبية متعاظمة في الفن التشكيلي وفي الأدب، والقوم يرونها، ويستمتعون بها واحدة بعد الأخرى تقريباً، وهم يرونها تتساقط من العيون الجميلة، وتقدر، تبعاً لكميتها تقريباً، في التعبير الذي لايرد هنا في الحقيقة، ولكنه يرد في غير هذا المكان كثيراً جداً. إنه تعبير quelques larmes: بعض الدموع " الذي يصعب تفسيره بدون تحذلق، ومع ذلك فهو يسم الوضع الأسلوبي والشعوري للعصر بأشد السمات، وهو يعود بلا ريب إلى حركة التصوير المزّوق للأنثى (Preziösität)، وقد لفتت نظري أول مرة في إهداء أندروماك إلى السيدة الراحلة قبل الأوان، هنريت – آن أميرة انكلترا، حيث

يكتب راسين "... وقد علم الناس أخيرا انك شرفتها (أي مسرحيتي المأساوية) ببعض الدموع..." وهناك يُعَبِّر القَصْرُ الكمّي، عن المكانة العالية للأميرة التي تضفي على مأساة راسين شرفا عظيما بمجرد أن تكرس لها "بعض الدموع. وفي مقابل ذلك تعد (بعض الدموع) في القرن الثامن عشر علامة الاضطراب الشهواني القصير الأجل الذي يقتضي العزاء، وهذه الدموع التي يذرفها المرء، أو يدعها تنهمر، أو يخفيها، يجب أن تجفف.

والآن يبدأ المشهد الثالث، ويُسْمَع أناس قادمون يصعدون الدرج، ويقرع الباب، وتقبله مانون مرة أخرى بسرعة (ولم ينس القبلة حتى بعد سنين)، ثم تتملص منه، وتتوارى في الحجرة المجاورة، ولم تكن لدى الفارس شبهة حتى الآن أيضاً فهي "مرتبكة قليلا "، إما لأنها خرجت للعشاء في "ثياب النوم " وإما لأن المشهد السابق الشديد الانفعال ألحق الجهد بمظهرها الخارجي قليلا، ومامن شيء أكثر طبيعية من أن تتجنب نظرة الزوار الغرباء، ويفتح الفارس نفسه الباب للواصلين. إنهم خدم أبيه ويمسكون به، وتنتهي ملحمة الحب الرومانسية بالقياس إلى هذه المرة، وفي هذه المناسبة نريد أن نقول بعض الكلام حول اضطراب الزينة النسائية فهذا أيضاً يبرز في القرن الثامن عشر، أقوى مما سبق، وقد صادفناه من قبل في صورة الكناية في مشهد بريتانيكوس (في الزينة البسيطة/ بجمال من انتُزِع لتوه من غمرة النوم) أما الآن فتلتمس أمثال هذه الموضوعات، وتستغل، ويغدو الشهواني – الحميم في ضروب الوصف والإشارات، زياً سائداً عظيماً منذ عصر الوصاية(*)، وخلال القرن كله توجد موضوعات من هذا الطراز، والحق أنها لاتوجد في الأدب الشهواني فحسب، ملحمةً رومانسية فسدت، أو هبة ريح، أو سقوط، أو قفزة، حيث تنكشف أجزاء من الجسد الأنثوي تكون خافية في العادة، أو حيث تنكشف "فوضى فاتنة " على الإجمال ومثل هذه الصورة من الشهوانية، توجد في الحقبة الكلاسيكية في عصر لويس الرابع عشر، لا في المسرحية الهزلية، فموليير لا يكون ماجنا أبداً، والآن ترتبط الحميمية الشهوانية بتلك الحميمية القائمة على الشعور

(*) Régence عصر فيليب أورليانز (١٧١٥ – ١٧٢٣)

العاطفي، وتتغلغل الشهوانية حتى في نوادر عصر التنوير الفلسفي، ونوادر العلوم الطبيعية.

على أن يحمل الحدث في نصّنا يذكر في جوه الحميم "بالإطار المنزلي " في بعض ألوان الوصف العائدة إلى أواخر العصر الوسيط، ولكنه يفتقر افتقارا كاملا إلى عنصر المخلوقي الذي يعد كبير الأهمية بالقياس إلى هذه الألوان من الوصف، بل هو أقرب إلى الأناقة السِلسة المعُابثة، وكل من الموضوع، والوصف على السواء، بعيد كل البعد عن كل تعمق في الحياة، وهو يقدم، شأن رسوم الكتب العائدة لمشاهير الحفّارين الذين علا شأنهم في الوقت ذاته إلى درجة البراعة الفائقة، صورة جميلة الاطار، حية، حميمة، يستطيع المرء أن يستعمل من أجلها لتعبير عن "الباطن – Interieur". وتعد رواية مانون ليسكو، وكثير من الأعمال الأخرى – المعاصرة لها، أو المتأخرة عنها قليلا، غنّية بأمثال هذه (البواطن) التي تمثل أناقتها النظيفة وإحساسها المرهف الحافل بالدموع، واستهتارها الشهواني بالأخلاق، مزيجاً فريدا في نوعه، وتقدم الموضوعات المشاهد الغرامية والعائلية التي ترجح فيها كفة الشهواني حينا، والمؤثر حينا آخر، والتي يندر مع ذلك أن يفتقد فيها أحد هذين العنصرين كل الافتقاد. أما الملابس والأدوات، وأثاث الغرف، فتوصف، أو يشار اليها بكثير من الاستمتاع بالملّون، والمضطرم بالحركة، وبعناية معابثة، حينما تسنح الفرصة لذلك، وأما الفصل الاسلوبي الصارم فغير وارد في هذه الأعمال، وتتشابك ضمن الحدث شخصيات البيئة من كل الطبقات، والأحداث المتصلة بالعمل التجاري، وصور الثقافة المعاصرة من كل نوع، بصورة مطلقة، وتعد "البواطن " في الوقت ذاته "صورا أخلاقية " وكثيرا مايجري الحديث في (مانون ليسكو)، عن المال، وهناك خدم، وفنادق، وسجون، وتظهر شخصيات رسمية، ويصّور مشهد أمام المسرح، مع بيان دقيق عن الشارع، ويمّر بنا نقل للعاهرات اللواتي يراد شحنهن بالسفينة إلى أمريكا، وتجري الأحداث واقعية على نحو مطلق، ومن ناحية أخرى فإن المؤلف يأمل أن نأخذ قصته مأخذ الجد، ويجتهد في صياغتها على نحو هو في الذروة من الأخلاقية وفي الذروة من المأساوية، على السواء، أما ما يتصل بالأخلاق، فالحديث عن الشرف والفضيلة كثير جدا، وعلى الرغم من أن الفارس يتحول إلى غشاش، ومخادع، وقّواد

تقريبا، فانـه لايفقـد أبـداً مـادة الإعـراب عـن المشـاعر النبيلـة، واستحسـان الاعتبـارات الأخلاقيـة الـتي تعـد في الحقيقـة فائقـة الابتـذال، كمـا تتسـم، فيمـا تتسـم بـه، بـالتلوث الحقيقي، ولكنها تؤخذ من قبل الكاتب مأخذ الجـد علـى مـاييدو، بـل إن مـانون ذاتهـا تعد، حسب فهمه، فاضلة، في الحقيقة "إلا أنها ذات طبيعة مجبولـة علـى نحـو تحـب معـه الاستمتاع قبل كل شيء... وهي في رأي الكاتب:

تعرف الفضيلة وتتذوقها ومع هذا فهي ترتكب أقبح الممارسات إنها تحب الفارس غرسو حتى الجنون ومع هذا فإن رغبتها في العيش الرغيد وحبها للظهور يجعلانها تخـون أحاسيسها نحو الفارس مؤثرة عليه رجلا غنيًا...

Elle connaît la vertu, elle la goûte même, et cependant elle commet les actions les plus indignes. Elle aime le Chevalier Des Grieux avec une passion extrême; cependant le désir de vivre dans l'abondance et de briller lui fait trahir ses sentiments pour le chevalier, auquel elle préfère un riche financier. Quel art n'a-t-il pas fallu pour intéresser le lecteur et lui inspirer de la compassion par rapport aux funestes disgrâces qui arrivent à cette fille corrompue!

وهذا فساد مبتـذل، إذ يخلـو مـن كـل عظمـة وكرامـة، ولكـن الكـاتب يبـدو أنـه لايحس، فالعبودية الجنسية الخالية من العقل عند الفارس، واللا أخلاقية البريئة تقريبا عنـد مانون يتسمان بشيء أنموذجي، وذلك علـى وجـه الخصـوص بسـبب ابتذالهمـا وبسـبب طابعها الأنموذجي تعد الرواية القصيرة مشهورة بحق.

ولكن الأب بريفو يريد أن يجعـل مـن كـلا الشـخصيتين بطلـين علـى نحـو مطلـق، وفاضلين، "في الحقيقـة"، يتميـزان مـن ذوي الرعونـة المـألوفين تميُّزاً بعيـداً بعـد السـماء، فالشعور الحّي بالخجل الذي ينتاب الفارس ذات مـرة حـين يـرى نفسـه مفتضحـا، وقـد كشفت كل ألوان خداعه، يعطيه حافزا لكي يعلن عن أنه ذو طبيعة خاصة ومتميزة كل الخصوص والتميّز، وأنه ذو إحساس أعمق وأغنى مما لـدى الرجـل العـادي، والظـاهر أن بريفو يأخذ هذا التأويل العاطفي – الطفولي للقط الأخلاقي مـأخذ الجـد الكـامل، وهـو يصوغ أبطاله صياغة تقوم على الشعور المرهف والعاطفية على نحو دائم، فوالـد الفـارس يناديه قائلا:" وداعا أيها الولد الناكر للجميل، والمتمرد) ويجيب الإبن قائلا:" وداعا أيهـا الأب البربري المعاكس للطبيعة ! وهذا هو إيقـاع الكوميديـا الدامعـة الـتي أصبحـت زيـا سائدا في تلك الأيام، فاللذة المبتذلـة يلائمهـا تصـور للفضيلـة مبتـذل علـى النحـو ذاتـه،

وذلك أنها مرهونة على وجه الإطلاق بالحياة الجنسية، وبنظامها أو فوضاها، وهي بحكم ذلك، مشبعة هي ذاتها بالشهوانية كل الاشباع.

وما كان هذا الذي يفهم هنا من كلمة الفضيلة ليكون ممكن التصور أبداً بدون جهاز الأحاسيس الشهوانية، وإنما تعد المتعة التي يحاول الكاتب أن يحدثها لدى القارىء عن طريق تصوير الفساد الذي لا يتوقف، والذي يلعب دوره بصورة طفولية عند عشاقه، جاذبية جنسية في الأساس تُؤَوَّل على الدوام تأويلاً أخلاقياً قائماً على الشعور المرهف، تستغل حرارته لإنتاج أخلاقية قائمة على الشعور المرهف، ويمكن العثور على هذا المزيج كثيراً جداً في القرن الثامن عشر، بل إن أخلاق ديدرو مؤسسة على حساسية حماسية يلعب الشهواني دوره فيها، وحتى عند روسو يظل من الممكن العثور على شيء من ذلك، وكان الإضفاء المتنامي للطابع المدني على المجتمع، واستقرار الأحوال السياسية والاقتصادية خلال الجزء الأكبر من القرن، وإئتلاف الحياة واستقرارها في الطبقات الوسطى الموسرة، وما ينجم عن ذلك من قلة الهموم المهنية والسياسية لدى الشباب المنتمي إلى هذه الطبقات، كان هذا كله يشجع اكتمال تكون القوالب الأخلاقية والجمالية التي يمكن استخلاصها بالقراءة من نصنّا، ومن نصوص مماثلة كثيرة جدا، وحتى عندما تكشّف النظام الاجتماعي عن صورته الإشكالية أمام كل العيون، وحين تعرض للاهتزاز، وانهار، كان قدر كبير من الحساسية الخاصة بالطبقة الوسطى مايزال ينصّب في التكوُّن الجديد، الثوري، للمفهوم، وقد ظل قائما حتى القرن التاسع عشر.

واذا فنحن في نصنّا أمام نوع من الأسلوب المتوسط يختلط فيه الواقعي بالجدي بل ان الرواية نفسها تنتهي نهاية مأساوية، والمزيج فائق الظرف، ولكن كلا عنصريّ المزيج يتسم بالسطحية العبثية، سواء في ذلك الواقعي والمأساوي - الجديّ، والصور، الواقعية ملوّنة، ومتعددة الجوانب، وحية، ومتجسدة، ولاتفتقد ألوان الوصف لأشد ضروب التهتك ابتذالا، ومع ذلك يظل التعبير اللغوي ساحراً وأنيقاً على نحو ثابت، ولايوجد أثر للإشكالية، وتعد البيئة الاجتماعية إطارا مفترضا يؤخذ على ماهو عليه.

على أن الوضع الأسلوبي في النصوص الموضوعة في خدمة الدعاية التنويرية يختلف عن ذلك حقا، ومثل هذه النصوص موجودة منذ عصر الوصاية، وهي تزداد تواتراً وحدّة

على نحو مطرد خلال القرن في حملتها الجدلية، أما أستاذها، ففولتير، ونحن نختار أولا قطعة مبكرة للغاية من الرسالة السادسة من الرسائل الفلسفية التي تتناول انطباعاته عن انكلترا:

أدخلوا سوق الأوراق المالية في لندن، هذا الموئل الأكثر احتراماً وهناك تجدون ممثلي كل الأمم يجتمعون لمنفعة البشر. إذ يتعامل اليهودي، والمسلم، والمسيحي، كلٌّ مع الآخر وكأنهم من ديانة واحدة، ولايطلقون اسم Infidèle (الكافر) إلا على أولئك الذين يعلنون الإفلاس....

Entrez dans la bourse de Londres, cette place plus respectable que bien des cours; vous y voyez rassemblés les députés de toutes les nations pour l'utilité des hommes. Là, le juif, le mahométan et le chrétien traitent l'un avec l'autre comme s'ils étaient de la même religion, et ne donnent le nom d'infidèles qu'à ceux qui font banqueroute; là, le presbytérien se fie à l'anabaptiste, et l'anglican reçoit la promesse du quaker. Au sortir de ces pacifiques et libres assemblées, les uns vont à la synagogue, les autres vont boire; celui-ci va se faire baptiser dans une grande cuve au nom du Père, par le Fils, au Saint-Esprit; celui-là fait couper le prépuce de son fils et fait marmotter sur l'enfant des paroles hébraïques qu'il n'entend point; ces autres vont dans leurs églises attendre l'inspiration de Dieu leur chapeau sur la tête, et tous sont contents.

وهذه الصورة لسوق الأوراق المالية في لندن لم تكتب في الحقيقة بنية واقعية. ونحن لانطلع على ما يجري فيها إلا على نحو شديد الإجمال، فالنية أقرب إلى أن تتمثل في إدخال أفكار معينة في الذهن يمكن أن تكون في أشد أشكالها خشونة وجفافاً على النحو التالي تقريباً: "إن الحياة التجارية الحرة التي تمليها أنانية الفرد نافعة للمجتمع البشري، فهي تجمع البشرّ على نشاط مشترك، سلمي، أما الديانات فهي، في مقابل ذلك، عبثية، وإنما تثبت عبثيتها من عوامها فحسب، حيث تدعي كل منها أنها هي وحدها الصحيحة، كما تثبت بعبثية عقائدها وطقوسها. وعلى كل حال فهي لاتلحق ضرراً كبيراً في البلد الذي يوجد فيه ديانات متباينة جداً بحيث تضطر إلى التسامح المتبادل، ويمكن النظر إليها على أنها جنون لاضير فيه، وإنما تسوء الحال حين يقاتل بعضها بعضا ويضطهد بعضها بعضاً. ولكن لمسة فنية بلاغية تكمن في هذا التصوير الجاف للفكرة، وهي لمسة لااستطيع ان اصرف النظر عنها لانها متضمنة حتى في تصوُّر فولتير، المقابلة المُحيِّرة بين الدين والعمل التجاري، حيث يوضع العمل التجاري في مقام أعلى من الدين من الوجهة العملية والاخلاقية، بل أن مجرد وضع كل منها إلى جانب الآخر، وكأنهما فرعان قائمان على صعيد واحد، من فروع النشاط البشري التي يمكن الحكم عليهما من

وجهة نظر واحدة، بمجرد هذا لايعد تطاولاً فحسب، بل يعد طرحاً للمشكلة، اواذا شئنا، ترتيباً اختبارياً يخسر معه الدين بصورة آلية، مايشكل قيمته وجوهره، إذ يعرض في وضع يبدو فيه مضحكا منذ البداية الأولى، وهذه تقنية استعملها السفسطائيون وأرباب الدعاية في كل العصور بنجاح، ويعد فولتير استاذا فيها، ومن أجل هذا بـالذات لم يخـتر في هـذا الموضع زراعة أو مكتبا في محل تجاري، أو مصنعاً ليبـين فضـل العمـل المنتـج، بـل اختـار سوق الأوراق المالية، حيث يجتمع البشر من كل سلالة ومن كل مذهب.

وتتم الدعوة إلى دخول سوق الأوراق المالية بطريقة احتفالية تقريباً: فهو يعد سوق الأوراق المالية مكاناً يستحق من الاحترام أكثر مما يستحق الكثير من قصور الأمراء، أما زوارها فيصفهم بأنهم نواب كل الأمم الذين اجتمعوا لمنفعة البشر، ثم يتجه نحو الوصف الادق للزائرين، ويتأملهم أول الأمر ضمن اطار نشاطهم في سوق الأوراق المالية، ثـم في حيـاتهم العاديـة، الخاصـة، حيـث يـبرز في المرتـين كلتيهمـا، اختـلاف عقـائدهم.وهـذا الاختلاف لا أهمية له مـاداموا في سـوق الأوراق الماليـة، فهـو لا يلحـق الضـرر بـالعمل التجاري، وفي هذا الصدد تنجم امكانية اللعـب بالألفـاظ، في كلمـة infidèle "كـافر"، ولكنهم لايكادون يغادرون سوق الأوراق المالية-هذه الاجتماعات السلمية الحرة، علـى النقيض من اجتماعات رجـال الديـن المتشـاحنين- حتـى يتجلـى الانقسـام في عقيدتهـم الدينية، وما كان كّلاً متكاملاً منذ حين، وكأنه رمز التعـاون المثـالي في المجتمـع البشـري كله، ينحل الآن في أجزاء كثيرة لارابط بينها، ولايمكن الجمع بينها أيضاً، أما بقية الفقرة فمكرسة للوصـف السـريع للعديـد مـن هـذه الأجـزاء، فالتجـار الذيـن يغـادرون سـوق الأوراق الماليـة يتفرقـون، فمنهـم مـن يذهـب إلى المعـابد، وآخـرون يذهبـون للشـراب، وتعرض المساواة المستقاة من بنيان الجملة كلا هذين في صـورة امكـانيتين متسـاويتين في القيمة من امكانيات تزجية الوقت، ثم يجري تحليل ثلاث من مجموعات الـزوار المؤمنـين، لسوق الأوراق المالية، القـائلين بتجديـد العمـاد[1]، واليهـود، والصـاحبيين[2]حيـث يـبرز

---

(1) die Anapaptisten

(2) الصاحبّيون، أو جماعة الأصدقاء مذهب يقوم على مبدأ الاستنارة المباشرة للفرد من الرب، بدون كهنـوت، ويهمل الطقوس ويدعوا إلى الزهد، والأعمال الخيرة

فولتير من كل مجموعة الظاهريّ البحت، والمختلف عن المجموعة الأخرى كل الاختلاف، والأمور التي لارابط بينها، ومايتطوي في الوقت نفسه على المضحك، العبثي، في حد ذاته. فليس الذي يظهر هو الجوهر الحقيقي لليهود أو الصاحبيين، أو أساس عقائدهم وتكوينها الخاص، بل المظهر الخاص بطقوسهم الدينية الذي يعد مضحكا على نحو غريب، ولاسيما بالقياس إلى غير المطلع، وهذا أيضاً مثال على تقنية دعائية شائعة تطبق في كثيرٌ من الأحيان على نحو أكثر خشونة بعدً إلى حد بعيد، وأكثرُ خبثاً مما هو في هذه الحالة، ويستطيع المرء أن يسميها تقنية عاكس الضوء، وهي تقوم على تسليط الضوء على جزء صغير من سياق بعيد المدى، أما كل ما تبقى، مما يمكن أن يجعل ذلك الجزء يتضح ويتناسق، ومما يمكن أيضاً أن يشكل توازيا مع ماتم إبرازه، فيظل في الظلام، بحيث تقال الحقيقة على ما يبدو طالما أن ما يقال لاسبيل إلى الجدال فيه على الإطلاق، ومع ذلك يُزَوَّر كل شيء، إذ أن الحقيقة تقتضي الحقيقة كلها والعلاقة الصحيحة بين أجزائها، على أن الجمهور تنطلي عليه أمثال هذه الألاعيب المرة بعد المرة الأخرى، ولاسيما في أوقات الانفعال، وكل امرئ يعرف أمثلة كافية من الماضي الأقرب، وفي هذا الصدد يمكن استشفاف الحيلة بسهولة في معظم الحالات، ومع ذلك فإن الإرادة الجادة الخاصة بذلك تفتقد لدى الشعب أو الجمهور في أوقات التوتر، فعندما يسود شكل من أشكال الحياة أو مجموعة من البشر عصرّهما أو يكونان قد فقدا المراعاة والتسامح، فإن كل ظلم ترتكبه الدعاية بحقهما يتم الإحساس به على هذا الأساس في وعي جزئي في الحقيقة. ولكنه يقابل مع ذلك بالتحية، في سرور سادي، ويصف جوتفريد كيللر هذه الواقعة السيكولوجية وصفاً جميلاً جداً، في احدى أقاصيص (أهل سيلدفيلا)[1] وهي قصة الضحك المفقود، حيث يتناول الحديث ذات مساء حملة تشنيع سياسية في سويسرا، وبالطبع فإن النسبة بين الأشياء التي يتحدث عنها وبين ما شاهدناه كالنسبة بين تعكير خفيف لجدول رائق وبين بحر من القذارة والدم، أما جوتفريد كيللر

---

[1] Die Leute von seldwila: مجموعة من الأقاصيص في مجلدين للكاتب الألماني السويسري جوتفريد كيللر (١٨١٩-١٨٩٠) وسيلد فيلا قرية متخيلة، وهي تلبي حاجة الكاتب إلى تمثيل الزمان الحي والواقعي. «المترجم»

الذي يناقش العملية بوضوح طلق وهادئ، من دون أن يطمس حتى أدنى شيء منها، ومن دون أن يُجَمِّل الظلم، ولو على أبعد التقديرات، أو حتى أن يتحدث عن حق أعلى، فيبدو مع ذلك أنه يرى في أمثال هذه الأشياء شيئاً طبيعياً، وفي بعض الأحيان، مروِّحاً عن النفس، إذ "انبعث التغير في الدولة وتوسيع الحرية، أكثر من مرة، من باعث قائم على الظلم، أو حجة باطلة" و لم يكن في وسع السعيد ان يتصور تغيرا هاما في الدولة لايفضي إلى توسيع الحرية، وقد رأينا شيئاً آخر.

ويختتم فولتير بلفتة غير متوقعة: (والناس جميعا راضون et tous sont contents) فقد عرض، في محاكاة ساحرة، وبسرعة الحواة، وفي ثلاث جمل مرهفة الصياغة، ثلاث عقائد أو مذاهب، وبمثل تلك السرعة، وبصورة مباغتة ومَرِحة تتواثب كلمات الختام الأربع إلى الخارج، وهي غنية بالمضمون إلى حد فائق، لماذا كانوا راضين جميعاً، لأنهم تُرِكوا يقومون، بهدوء، بأعمالهم التجارية التي يبلغون الثراء عن طريقها، ولأنهم يُتركون وشأنهم مع أفانين جنونهم الديني بدون مكدر، بحيث لايتحولون إلى مضطهِدين ولا إلى مضطهَدين، فليحيا التسامح! انه يدع لكل امرئ تجارته ومتعته، سواء أكان هذا كامناً في الشراب، أم في أي نوع عبثي آخر من أنواع تبجيل الرب.

ويتم إعداد طريقة طرح المشكلة منذ البداية الأولى بحيث يكون الحل المرغوب متضمنا في الطرح، وفي تقنية عاكس الضوء التي تلقي بالضوء على نصحه، أو العبثي، أو الباعث للصدمة في الخصم، وتعد هاتان كلتاهما طريقتَيْن مستعملتَيْن منذ عهد طويل قبل فولتير، ولكن له طريقة معينة، خاصة به تماما، في صياغتهما، وما يختص به قبل كل شيء إنما هو سرعة الإيقاع، والتلخيص السريع الحاد للتطور، والتبدل السريع للصور، والجمع المفاجئ المباغت بين أشياء لم يألف المرء أن يراها معا: وفي ذلك يكاد يعد وحيداً لانظير له، وفي سرعة الإيقاع هذه، يكمن قدر كبير من نكتته، وعندما يقرأ المرء صوره الرائعة الجمال المتسمة بسمة عصر الروكوكو يتضح هذا للمرء أيما اتّضاح، ومثال ذلك:

ولما كان قريباً من باريس، وفي زاوية غابة قريبة من شارنيتون لمح مارتون المليئة بالحيوية عاقدة شعرها الأشقر. رشيقة القد وثوبها القصير يسمح برؤية ساقها البيضاء الناعمة. ويتقدم روبير، إنه يواجه كميناً يمكن أن تكون فيه محنة لقديسي السماءباقة

جميلة من الورود والزنبق بين تفاحتين، لايمكن للمرء أن يراها، إلا ويخر متعبداً أمامها. انها تستمد لون بشرتها من الزهر الذي تجسده في باقة، تكسف ببهائها الورود كلها، وبأختصار، فإن هذه التحفة الصغيرة، كانت تحمل بيدها سلة، وتمضي بكل جاذبيتها تبيع في السوق الزبدة والبيض.

والسيد روبير، وقد أستشارته الشهوة نزل بقفزة واحدة، وعانقها، بكل بساطة، وقال: في محفظتي عشرون ليرة، هذه ثروتي كلها، خذيها هي وقلبي، كل ذلك لك، وتقول له مارتون: هذا بالنسبة اليّ شرف عظيم.

Comme il était assez près de Lutèce,
Au coin d'un bois qui borde Charenton,
Il aperçut la fringante Marton
Dont un ruban nouait la blonde tresse;
Sa taille est leste, et son petit jupon
Laisse entrevoir sa jambe blanche et fine.
Robert avance; il lui trouve une mine
Qui tenterait les saints du paradis;
Un beau bouquet de roses et de lis
Est au milieu de deux pommes d'albâtre
Qu'on ne voit point sans en être idolâtre;
Et de son teint la fleur et l'incarnat
De son bouquet auraient terni l'éclat.
Pour dire tout, cette jeune merveille
A son giron portait une corbeille,
Et s'en allait avec tous ses attraits
Vendre au marché du beurre et des œufs frais.
Sire Robert, ému de convoitise,
Descend d'un saut, l'accole avec franchise :
« J'ai vingt écus, dit-il, dans ma valise;
C'est tout mon bien; prenez encor mon cœur :
Tout est à vous. — C'est pour moi trop d'honneur »,
Lui dit Marton...

وهذه القطعة تعود إلى قصة شعرية متأخرة جداً: (ما يسر السيدات ce qui plait aux dames) وهي مؤلفة بعناية شديدة، كما يستطيع المرء أن يستخلص ذلك من تدرُّج الانطباعات حول جمال مارتون الذي يعجب به الفارس عن بُعد، أولاً، ثم عن قرب يزداد على نحو مطرد، ويكمن جزء كبير من جاذبيتها في سرعة الإيقاع، ولو أنها كانت أكثر امتداداً لفقدت نضارتها وعادت مبتذلة، وفي سرعة الإيقاع ذاته يكمن جانب النكتة في القطعة، فالإعراب عن الحب لا يكون هزلياً إلا لأنه يلخص الجوهري بهذا

القدر من الإيجاز المذهل، وتعد سرعة الإيقاع هنا أيضاً، شأنها في كل مكان عند فوليتر، جزءاً من فلسفته، وهي تفيده هنا في اخراج الموضوعات الجوهرية في السلوك الإنساني، كما يفهمها، في صورة مادية إلى أقصى الحدود، بصورة حادة، والكشف عنها، بحيث لا يتسم ذلك بالخشونة أبداً، ولا يكمن شيء سامٍ أو روحي في هذه الصورة الغرامية الصغيرة ولا يُعبِّر إلا عن الرغبة، وعن حب الكسب، ويبدأ الاعراب عن الحب بالمناقشة الخالية من العبارات التامة، للجانب التجاري من العملية، ومع ذلك فهو مستعذب، وأنيق، وذو عنفوان، وكل امرىء يعلم، ويعلم روبرت ومارتون بدقة كاملة أيضاً، أن الكلمات القائلة (خذ قلبي أيضاً، فكل شيء لك) ليست شيئاً سوى بهرجة للتعبير عن الرغبة في الإشباع الآني للدافع الجنسي، ومع ذلك فهي تتسم بكل السحر والنضارة اللذين ورثهما فولتير وعصره عن الكلاسيكية (وفي هذه الحالة عن لافونتين في المقام الأول) واللذين وضعهما في خدمة تنوير وكشف ماديين، وقد أصبحت المضامين مختلفة كل الاختلاف، ولكن الواضح والمستظرف الكامل في الكلاسيكي ظل باقيا، وهو يكمن في كل كلمة، وفي كل لفتة، وفي كل حركة من حركات الإيقاع اللغوي، ومن الخصوصيات الفولتيرية السرعة الشديدة في الإيقاع، التي لا تفقد الطهارة الجمالية أبداً، على الرغم من كل الجسارة، بل فقدان الضمير في المجال الأخلاقي، ومع كل التقنيات المباغتة السفسطائية، وهو خلو تماما من الحساسية الشهوانية في شطر منها، والمتكدرة من جراء ذلك إلى حد ما والتي حاولنا أن نحللها بمناسبة النص المأخوذ من مانون ليسكو، على أن ضروب كشفه التنويرية لا تكون أبداً خشنة وثقيلة الوقع، بل خفيفة ذات عنفوان، ومستطابة على نحو ما، وهو قبل كل شيء خال كل الخلو من اللهجة الخطابية الضبابية التي تطمس كل الملامح، والتي تفسد وضوح التفكير كما تفسد نقاء الشعور على حد سواء، والتي ظهرت عند التنويريين في النصف الثاني من القرن، وفي أدب الثورة، والتي تطورت بمزيد من النماء بعد القرن التاسع عشر، بفعل تأثير الرومانسية، والتي أخرجت حتى أحدث العصور أكثر ألوان الازدهار بشاعة.

ومما يتصل اتصالا وثيقاً بسرعة الإيقاع، ومع ذلك فهو أكثر انتشارا من حيث كونه منهجاً للدعاية، التبسيط الشديد لكل المشكلات، وعند فولتير توضع السرعة،

ويوشك المرء أن يقول، الثبات، في خدمة التبسيط. ويكاد التبسيط يتم في كل مكان عن طريق ردّ المشكلة إلى نقيضة (Antithese) وعن طريق إظهار تلك النقيضة في قصة متلوية، متموجة، مرحة، سريعة، يتقابل فيهـا الأسود والأبيض، أو النظرية والممارسة وهكـذا دواليك، تقابلاً واضحاً وبسيطاً. ويستطيع المرء أن يلاحظ هذا في نصنا، عن البورصة في لندن، حيث يعـرض التنـاقض المتمثـل في التجـارة والدين(فـالأولى نافعـة تنمـي التعـاون البشري، والثاني لا معنى له، كمـا أنـه يفـرق بين البشـر) في صـورة حيـة، حيـث يتـم تبسيطه من حيث كونه مشكلة، تبسيطا شديداً ومنحازاً، وإلى جانب ذلك يـتردد أيضـاً صدى التناقض بين التسامح والتعصب، في تبسيط لا يقل عن ذلـك وحتـى في أقصوصـة الحب الصغيرة تُرَدُّ، لا المشكلة في الحقيقة، بل مادة الحدث، إلى معادلة تعارضية بسـيطة(المتعة– التجارة). ونريد أن نتأمل مثالا آخر. فرواية كانديد تتضمن حملـة علـى التفاؤليـة الميتافيزيقية الخاصة بفكرة لايبنتس عـن أفضـل العـوالم الممكنـة، وفي الفصـل الثـامن مـن كانديد تبدأ كونيجُند التي عثر عليها من جديد في سرد المغامرة التي خاضتهـا منـذ طـرد كانديد من قصر أبيها:

" كنت في فراشي، مستسلمة لنوم عميق، حين شاءت إرادة الله أن ترسـل جنـودا من البلغار إلى قصرنا الجميل (دى تندرتن ترنخ)... فذبحوا أخي وأبي، ومزقوا أمي إرباً إربا... ولما أدرك بلغاري ضخم طول قامته ستة أقدام أنني فقدت وعيي علـى أثـر ذلـك المنظر المـروع شـرع يسلبني عرضـيّ! فـارتد اليَّ ماغـاب مـن وعيـي، وعضضـت ذلـك البلغاري الضخم، وأنشبت فيه أظفاري، وهممـت أن أفقـأ عينيـه: وأنـا لاأدرك أن كـل مايحدث في قصر أبي انما هو أمر مألوف لاغرابة فيه فسّدد ذلك الشرس إلى جنـبي طعنـة بسكينه، ومايزال أثر هذه الطعنة باقيا "، فقال كانديد السـاذج: (واحسـرتاه! بـودي أن أرى أثر هذه الطعنة !)

"فقالت كونيجوند:"ستراه، ولكن لنمض في الحديـث " فقـال كـانديد: " واصلـي حديثك "[1] فالأحداث المستفظعة تبـدو مضحكـة لأنهـا تتسـاقط في هطـول يوشـك أن يكون ثابتاً ثباتاً تهريجياً، ولأنها تُصوَّر على أنهـا إرادة الـرب، وعلـى أنهـا مألوفـة علـى

[1] من ترجمة لطفي فام لرواية كانديد

نطاق عام، وذلك ما يتناقض تناقضا هزليا مع شناعتها، ومع إرادة المذهولين، ثم يضاف إلى ذلك أيضاً النقطة الشهوانية في الختام، فالتبسيط القائم على النقائض، وإضفاء طابع الطرافة على المشكلة والثبات الحلزوني في سرعة الإيقاع يسيطران على الرواية كلها، والمصائب يقفو بعضها بعضا، ويجري تأويلها المرة تلو الأخرى على أنها ضرورية، ومدبّرة ومعقولة، وعلى أنها لائقة بأفضل العوالم الممكنة، وذلك مايبدو متناقضا، وبهذه الطريقة يختنق التفكير الهادىء في الضحك، والقارىء المستمع لايصل إلاّ بصعوبة أولا يصل على الإطلاق، إلى إدراك أن فولتير لاينصف بطريقة من الطرق مسار فكر لايبنتس، ولافكرة التناسق الكوني الميتافيزيقي على الاطلاق، وذلك بوجه خاص لأن كتابا مسليا بهذا القدر مثل كتاب فولتير يجد قراءاً أكثر إلى حد بعيد من مقالات خصمه الفلسفي التي تقتضي العمل الشاق والجدّي، بل ان ادراك أن الواقع القائم على التجربة، الذي يشيده فولتير، لايمثل التجربة على الاطلاق، وأنه مدبر من أجل غرضه الجدلي، أمر ماكان ليظفر به معظم القراء المعاصرين، واذا ظفروا به فلن يقدروه حق قدره، ولايمكن ملاحظة إيقاع المصائر التي لحقت بكانديد ورفاقها في أي مكان من الواقع القائم على التجربة، إذ أن مثل هذا التساقط المتواصل، الذي لاترابط بينه، من المصائب، من السماء الزرقاء، على أناس لايَدَ لهم البتّة، وغير مهيئين، ومتورطين فيه بطريق المصادفة غير جائز الحدوث، وهو أقرب إلى أن يذكر بالمصائب التي تلّم بشخصية هزلية في القصيدة الهزلية الشعبية أو بأوغست الغبي في السرك، وبصرف النظر عن التراكم المفرط للمصائب وعن حقيقة أنها لاتجمعها في الكثير جدا من الحالات علاقة داخلية بالمتعرضين لها البتة، فان فولتير يزّور الواقع عن طريق تبسيطه المفرط لعلل الأحداث، وذلك أن علل المصائر البشرية التي ترد في كتاباته الواقعية-التنويرية، إما أن تكون أحداثا طبيعية أو مصادفات، أو، بمقدار مايرد السلوك البشري في الاعتبار، من حيث كونه علّة، بهيمية، وخبثاً، وقبل كل شيء غباءً. وهو لايتعقب أبداً الشروط التاريخية لنشوء المصائر البشرية، والمعتقدات والأنظمة البشرية، وهذا ينطبق على تاريخ الأفراد مثلما ينطبق على تاريخ الدول والديانات، والمجتمع البشري على وجه الإطلاق، ومثلما يظهر مذهب القائلين بتجديد العماد، أو اليهودية، أو مذهب الصاحبيين في مثالنا الأول عن سوق الأوراق المالية في لندن، جنونياً، غبياً، عرضياً، تبدو الحملات الحربية

وأعمال حشد الجيوش، والاضطهادات الدينية، ونظرات النبلاء، أو رجال الدين، جنونية، غبية، عرضية، وهو يوحي بصورة بدهية تماماً بأنه ما من انسان ذكي يؤمن بنظام داخلي للأحداث، أو بتبرير داخلي للنظرات، وهو يوحي كذلك، على سبيل البداهة، بأن من الثابت أن من الممكن من وجهة تاريخ الأفراد أن ينتاب كل امرىء كل مصير يتوافق مع القوانين الطبيعية من دون أي أخذ في الحسبان لإمكانية وجود علاقة بين الشخصية والمصير. ويَحْلوله في بعض الأحيان أن ينشىء سلاسل من العلل لايتهيأ فهمها إلا في صورة أحداث طبيعية، بينما يجري إغفال الأخلاقي، والتاريخي الفردي عن قصد، وليقرأ المرء مثلا، في الفصل الرابع من كانديد، مناقشات بالجلوس حول أصل الزهري عنده:

... لقد عرفتم باكيت، هذه التابعة الجميلة لصاحبنا أوغست بارون، لقد ذقت بين ذراعيها لذائذ الفردوس، التي أثمرت هذه الالوان من عذاب الجحيم التي ترونني فريسة لها، كانت مصابة به، وربما ماتت به، لقد حظيت باكيت بهذه الهدية من من لدن واحد من أُخوةّ الحَبَل (الكوردولييه) وهو من كبار العلماء، وكان قد رجع إلى المصدر الأصيل لهذا الداء، إذ تلقاه من كونتيس عجوز أخذته هي من أحد قّواد الفرسان، وكان هذا يعزوه إلى مركيزة نالته من خادم تلقاه من أحد اليسوعيين وكان حديث العهد بالرهبنة حين تسلّم الداء من أحد رفقاء كريستوف كولومب، أما أنا فلن أورثه لأحد، لأنني أحتضر[1] ، ومثل هذا التصوير الذي لاينظر بعين الاعتبار إلا إلى العلل الطبيعية، ولايبرز من الأخلاقي إلا التهكم على أخلاق رجال الدين (والجنسية المثلية أيضاً)، ويغفل مع ذلك في هذا الصدد، بإصرار مرح، كل ما يمت بصلة إلى التاريخ الفردي الذي أدى في كل مرة إلى نشوء العلاقات الغرامية، يدخل في الأذهان نظرة محددة تماما عن تشابك الحدث تستبعد فيها مسؤولية الإنسان الفرد عن تصرفاته التي تلّبي الدافع الطبيعي مثلما يستبعد أيضاً كل مايؤدي إلى أحداث معينة، انطلاقا من استعداده الخصوصي، وتطوره الخصوصي الداخلي والخارجي، على أن فولتير لايذهب إلى مدى كالذي في هذا الموضع، وعلى وجه الاطلاق في كانديد، إلاّ نادرا، فهو في الاساس،

---

[1] الجزء الأخير من هذه الفقرة مأخوذ من ترجمة لطفي قام «المترجم»

أخلاقي، وتوجد في الكتابات التاريخية بوجه خاص، صور بشرية أيضاً يبرز فيها الفـردي بوضوح، ولكنه ينزع أبداً إلى التبسيط، ويحدث التبسيط أبداً على نحو يغـدو معه العقـل السليم، العملي التنويـري، كمـا بـدأ يتكـون في عصـره، ومـع اسهامه، مقياسـا وحيـدا للحكم، وبحيث لاتجد المراعاةَ الجدية إلا الشروطُ الطبيعية – المادية وحدها، من بين تلك الشروط التي تتحقق بها الحياة البشرية، أما الشروط التاريخية والنفسية فيزدريها ويهملها، وهو يربط هذا بالفكرة الإيجابية والشجاعة التي كانت تسـود عصـر التنويـر: كـان علـى المجتمع البشري أن يتحرر من كل الأعباء التي كانت تواجه التقدم العقلي، وكانت أمثال هذه الأعباء تتمثل على ما يبدو في المعطيات الدينية والسياسية والاقتصادية التي كانت قد تكونت تاريخيا، وبصورة لاعقلانية، ومتعارضة مع كل عقل صاف، وتشابكت في كتلـة مختلطة، لافهمها، وتبريرها، بل كان يبدو أن من الضروري الطعن فيها.

ويركّب فولتير الواقع بطريقة يلائم معهـا أغراضـه، ولاسـبيل إلى إنكـار أن الواقـع اليومي يوجد ملونا وحيّا في كثير من كتبه، ولكنه غير كامل، ومبسط عن قصـد، ومـن أجل ذلك يعد، على الرغم من جدية الغرض التعليمـي، سـطحيا، عبثيـا، أمـا مـا يتصـل بوضع المستوى الأسلوبي فان الفكرة التي تسيطر على الكتابات التنويرية تتضمن تخفيضـا لمكانة الإنسان، حتى وإن لم تكن تنطوي على القحة اللاذعة مثل فكـرة فولـتير، ويـزول التصعيد المأساوي للبطل الكلاسيكي منذ بدايـة القـرن الثـامن عشـر، وتغـدو التراجيديـا ذاتها أكثر تلوينا وظرفا عند فولتير، ويقّل ثقلها، وفي مقابل ذلك تزدهر الأنـواع الأدبيـة الوسطى كالرواية والقصة الشعرية، وينـدس بـين التراجيديـا والكوميديـا النـوع الوسـيط المتمثل في الكوميديا الدامعة (comedie larmoyante) ولايتجه ميـل العصـر إلى السـامي، بل يبحث عن الظرف، الانيق الخفيف الروح، والمنطوي على الشعور المرهف، والمتعقـل، والنـافع، وذلـك مـايعد كلـه أقـرب إلى المتوسـط ويتوافـق الأسـلوب المرهــف الشـعور والشهواني في مانون ليسكو مـع أسلوب فولـتير الدعـائي فيمـا يتصـل بوضـع المسـتوى المتوسط، وفي كلتا الحالتين لايكون البشر الذين يظهرون أبطالا من ذوي السمو أخرجوا من سياق مسار الحياة اليومية، بل شخصيات تندمـج علـى الأغلـب في ظـروف حياتهـا المتوسطة وترتبط بها وتظل أسيرة لها في الظاهر، وحتى مـن الداخـل، ولمـا كـان لايمكـن

إنكار درجة معينة من الجد، حتى عند فولتير الذي يقصد بأفكاره إلى الجد على وجه الاطلاق، فقد كان لابد للمرء أن يقرر أن ثمة خلطا في الأساليب يحدث من جديد، على النقيض من الكلاسيكية، ولكنه لايذهب بعيدا جدا أو يتعمق كثيرا، لافي الحياة اليومية، ولافي الجدّي، بل يلتزم التقليد الذوقي الخاص بالكلاسيكية، على قدر ماتظل الواقعية لطيفة على الدوام، ويُجتَنب التعمق في المأساوي والجوهري العام، والتورط في التاريخي، أما الواقعي فيظل زَبَداً، على مافيه من تلّون وامتاع، وعند فولتير، يعد اللطيف والزبدي في الواقعية التي لم توجد إلا من أجل خدمة الفكرة التمهيدية، مكتمل التكوين من أجل مثل هذا الفن إلى حد يجعله على استعداد أن يستعمل التصورات المخلوقية ذاتها عن الفناء الخاص والنهاية الخاصة التي جاءته في سنوات حياته الأخيرة، في صورة تمهيد مستحسن على سبيل الهزل، لتأمُّلٍ في الفلسفة الشعبية. وأريد أن أعطي مثلا على ذلك جرى تحليله ذات مرة من قِبَل، ل. شبتسر (دراسات رومانية في الأسلوب والأدب، ماربورج ١٩٣١، ص ٢٣٨، ومايليها، والمسألة تتعلق برسالة كتبها البطريرك الناحل ذوالستة والسبعين حولا، والقناع الذي زال عنه اللحم، وإلى التي يعرفها الناس جميعا، إلى السيدة نيكر، حين كان النحات بيجال قد أقبل إلى فيرني، ليصمم تمثاله النصفي وهذا نصها:إلى السيدة نيكر.

لما رأى سكان قريتي بيغال يعرض بعضا من آلات فنّه همسوا جميعاً واستغربوا عرضها.. وسيكون هذا سخيفاً فأنت تعلمين ان كل مشهد يسلّي ويبهج الناس وسيتوجه الناس جميعاً إلى مسرح العرائس، إلى نار القديس يوحنا، إلى دار الأوبرا الهزلية، إلى القداس الاحتفالي وإلى مرتبة الدفن. وسيجعل هذا بعض الفلاسفة يبتسم...

A Madame Necker. Ferney, 19 juin 1770

Quand les gens de mon village ont vu Pigalle déployer quelques instruments de son art : Tiens, tiens, disaient-ils, on va le disséquer; cela sera drôle. C'est ainsi, madame, vous le savez, que tout spectacle amuse les hommes; on va également aux marionnettes, au feu de la Saint-Jean, à l'Opéra-Comique, à la grand'messe, à un enterrement. Ma statue fera sourire quelques philosophes, et renfrognera les sourcils éprouvés de quelque coquin d'hypocrite ou de quelque polisson de folliculaire : vanité des vanités!

Mais tout n'est pas vanité; ma tendre reconnaissance pour mes amis et surtout pour vous, madame, n'est pas vanité.

Mille tendres obéissances à M. Necker.

وأنا أحيل القارىء على تحليل شبتسر الممتاز الذي يتتبع كل تدرُّج متميز في تعبير النص ويفسره، ولاأريد إلا أن أكمل أو ألخص ماهو جوهري بالقياس إلى المشكلة الأسلوبية التي جرى تناولها هنا، أما النادرة الواقعية التي تفيد حافزا فإما أن تكون مخترعة أو محوَّرة على الأقل من أجل الغرض، اذ ليس من المعقول أن يكون تصور تشريح الجثة مألوفا لدى الفلاحين في عام ١٧٧٠ أكثر من تصور فن النحت، وأما من كان بيجال فذلك أمر لابد أنه كان ذائعا، وأما أن صورا قد اتخذت لسيد قصرها المشهور الذي كان يعيش بين ظهرانيهم منذ عقد من الزمان فلا بد أن يكون ذلك قد بدا لهم أقرب كثيرا إلى الطبيعي من فكرة تشريح امرىء مازال على قيد الحياة وأما أن أي ظريف نصف مثقف بينهم قد قال شيئا من هذا القبيل، فذلك أمر ليس بالمستبعد بالطبع كل الاستبعاد، ولكنني أعتقد أنه سيبدو لمعظم القراء الذين يطرحون على أنفسهم هذا السؤال أن الأقرب إلى الاحتمال كثيرا أن فولتير نفسه كان هذا الظريف.وسواء أكان الآن وضع هذا الزخرف بنفسه، كما أظن، أو وضعته له المصادفة بهذه الطريقة، ولعبته تجاهه، فهي على أية حال قطعة من الواقع ممثّلة، فريدة في نوعها، فائقة الإرهاف، يمكن أن تتخذ على نحو ممتاز، وعلى سبيل الحصر لهذا الذي يربطها به: ألا وهو الحكمة الكونية المبتذلة المقدمة في صورة مستحسنة وساحرة، الألعاب النارية من الأمثلة التي يختلط فيها الشائن والمقدس-بجسارة تنويرية، والسخرية من المجد الخاص، والتلميحات الهجومية على أعدائه، وتلخيص المجموع في الموضوع الأساسي المتسم بالحكمة، وأخيرا التعلق بكلمة الغرور (Vanité) للعثور على اللفتة التي تختم الكتاب، والتي تجعل السحر الكامل لهذا الشيخ الذي مازال مستظرفا وحيّا أبداً، ولكل القرن الذي أسهم هو ذاته اسهاما بالغ القوة في صياغته، يرسل شعاعه، ويقدم المجموع، كما يقول شبتسر، تركيبا فريدا في نوعه هو الوثيقة التنويرية المتسمة بسمة عصر الركوكو. على أن ما يزيده الآن تفرداً في نوعه أن النسيج من الحكمة الكونية والظرف المستعذب يرتبط هنا بنادرة تكشف عن مخلوقية الجسد الهرم المتداعي القريب من القبر، ويظل فولتير مستظرفا ولطيفاً حتى في مثل هذا الموضوع، وما أكثر مايجده المرء مجتمعاً في هذا النص: من الفن والمُمَثّل في الواقعية، والسحر الكامل للعلاقات بين البشر، الذي يحافظ، مع كل حرارة التعبير، على قدر كبير جداً من الذُخر، وسطحية المواجهة المخلوقية مع النفس التي تعد في الوقت

ذاته ذلك الإيناس الرفيع الذي لايريد أن يقع من الآخر موقعا ثقيلا بأحاسيسه الخاصة المتكدرة، والروح التربوية عند كبار التنويريين، التي كانت على استعداد أن تستعمل أيضاً طاقة النَفَس الأخير في سبيل الصياغة المستظرفة واللطيفة، لمعرفة من المعارف.

وأنا آمل أن تكون الأمثلة من بريفو وفولتير قدمت كل السمات الجوهرية للمستوى المتوسط الجذاب على وجه الخصوص، والسطحي على وجه الخصوص، والذي بدأت الواقعية والجدّ، اللذين كانا قد انفصلا عنه في عهد لويس الرابع عشر، انفصالا بالغ الصرامة، يعودان إلى التقارب معه منذ بداية القرن الثامن عشر، وسيغدو بعضٌ ذلك أكثر وضوحا لدى مناقشة النصوص اللاحقة، انطلاقا من نظرة خلفية مقارنة. ويبقى عليَّ الآن أن أتحدث عن نوع أدبي لايستطيع، بحكم طبيعته، أن يفصل بين الواقعية وطريقة التأمل الجدية، ولذلك فهو لايخضع، في القرن السابع عشر الفرنسي أيضاً، للفصل الأسلوبي الجمالي، بالضرورة، وتلك هي المذكرات واليوميات فمنذ عصر النهضة توجد في العديد من البلدان الاوروبية أعمال ممتعة وهامة من هذا النوع، وتتعلق المسألة في عصر الحكم المطلق، في القرنين السابع عشر والثامن عشر ولاسيما في فرنسا، وفي البلدان المتأثرة تأثرا شديدا بالنموذج الفرنسي، على سبيل الحصر تقريبا، بكتاب من أوساط البلاط، من منشأ أميري، بأشكال عديدة، وبموضوعات تتصل بالسياسة ومؤامرات البلاط، وحياة أعلى الطبقات الاجتماعية، ومما يستحق الملاحظة (انظر سانت بوف، أحاديث الاثنين، XV، ٤٢٥) أنه مامن واحد من أكثر كتاب المذكرات موهبة، وخصوصية، وشهرة في فرنسا ينتمي إلى جيل لويس الرابع عشر، وذلك أنهم إما أن يكونوا أهل الحقبة السابقة عليه مباشرة، مثل ريتس، ولاروشفوكو، وتالمان دي ريّو، وإما أن يكونوا من الحقبة التالية، وخلال عصر حكم الملك نفسه، والسيادة المطلقة للذوق المتمثل باسمه، اتجهت الأخلاقية التي كان أدب المذكرات الفرنسي واقعا تحت تأثيرها من قبل، نحو أشكال وموضوعات أكثر عمومية، وتجنّبت التعبير الواقعي عن الحدث المعاصر، أما أننا لانعالج المذكرات إلا هنا، في سياق النصف الأول من القرن الثامن عشر فمرد ذلك إلى أن الكاتب الأهم إلى حد بعيد جدا عندنا في هذا الباب، وهو الدوق لويس دي سان سيمون، يبدو أقرب إلى الانتماء إلى القرن الثامن عشر منه

إلى القرن السابع عشر، وقد ولد عام ١٦٧٥، وفي عام ١٦٩١ يأتي البلاط، ويبدأ مذكراته منذ وقت جد مبكر، في سن التاسعة عشرة، وفي تموز ١٦٩٤، وهذا مايرويه هو ذاته، ولكن العمل الحقيقي في التحرير التخليصي لايمكن أن يكون بدأ إلا بعد ذلك بعهد جد بعيد، أي بعد موت الوصي، في عام ١٧٢٣، حين اعتزل سان سيمون البلاط، وقد عاش بعد ذلك وكتب اثنين وثلاثين عاما، وتظهره الاشارات إلى أحداث الثلاثينات والاربعينات التي توجد من حين إلى آخر، منهمكاً في العمل في أواسط القرن الثامن عشر، فهو يذكر في مذكرات عام ١٧٠٠، حيث يجري الحديث عن نشوء الملكية في بروسيا، وعن موت فريدريش فيلهلم الأول وارتقاء، خليفته العرش، من حيث كون هذه أحداثا تمت منذ عهد قريب، وذلك دليل على أنه كتب الموضع المذكور بُعَيْد شهر أيار عام ١٧٤٠، وقد وصل محققو الطبعة النقدية (في مجموعة كتاب عظام grands ecrivains) إلى اقتناع مؤداه أن تدوين المذكرات تم بين ١٧٣٩ و ١٧٤٩ -ملاحظات حول تحقيق المذكرات، المجلد ٤١، ص٤٤٢ وما يليها) وعلى هذا فالكتاب يعود من حيث الترتيب الزمني إلى القرن الثامن عشر، بلا ريب. على أن ما هو أصعب من ذلك إنما هو التنسيق الداخلي المتصل بالتاريخ الفكري والعائد إلى الذوق، ذلك لأنه لا يقبل المقارنة مع شيء في الحقيقة، وثمة شيء واحد فحسب يلفت النظر على الفور حتى لدى التعرف البالغ السطحية، وهو أنه لايعود، تبعاً لطريقته في الكتابة، ولنظراته، إلى عصر لويس الرابع عشر على كل حال، أما طريقة الكتابة فليس فيها شيء من التهذيب الرزين، ولاشيء من التطلع الكلاسيكي إلى التناسق، ولاشيء من الابتعاد الموضوعي التصعيدي الخاص بالعقود العظيمة، وهي تُذَكّر إذا كان في وسع المرء أن يقارنها بشيء على الاطلاق، أكثر ماتذكّر، بالنثر السابق على الكلاسيكي، من بداية القرن السابع عشر، وأما من حيث نظراته فهو خصم لدود للحكم المطلق المركزي، وهو ينزع إلى دستور دائم للملكية، مع حرية طبقية أكثر إلى حد بعيد ولاسيما بمشاركة كبار النبلاء، طبقةً رائدة، وهو يظهر أنه متحرر جداً من الاحكام المسبقة في المسائل الدينية مع ورعه العظيم والحقيقي الثابت، وهو يستنكر كل ضروب الاضطهاد والقمع للعقيدة، وكان حكم لويس الثالث عشر يلوح لعينيه مثلاً أعلى، ولاريب أن هذا سوء فهم منظوري، إذ أن ريشيليو وضع في لويس الثالث عشر الأساس للاستبداد الكامل، وللدمار السياسي

للنبلاء، ولكن التقليد العائلي هو الذي ينخدع به سان سيمون هنا، لأن أباه الذي كان عند ولادته قد اشرف على السبعين حولاً، كان ينتمي في صباه إلى المقربين من لويس الثالث عشر، وقد رقي من قبله إلى دوق وشريف إقطاعي، وعلى هذا فقد كان سان سيمون رجعيا معاديا للحكم المطلق، وعندما يتحدث عن منزلة كبار النبلاء، من الدوقات والأشراف الإقطاعيين، تتسم آراؤه في بعض الأحيان بشيء من المفارقة التاريخية والهوس الشديد، وعلى الرغم من ذلك فهو يتحلى من الناحية السياسية بعقل إنساني سليم إلى حد جد بعيد ونظرة صائبة، وذكاء حاد، ولايجوز للمرء أن ينسى أن المعارضة التي أخذت تتكون خلال العقود الأخيرة من عهد لويس الرابع عشر حول بعض الرجال ذوي الخطر في البلاط نفسه كانت تفكر على نطاق عام تقريباً في إحياء المؤسسات الطبقية القديمة، إذ كان القوم يرون فيها، ولاسيما في إعادة تكريس مكانة كبار النبلاء في وضعها السابق، وسيلة فعالة في وجه الحكم المطلق ووسائله، من وزراء الملك الذين كانوا صنائعه على نحو مطلق، وكان القوم يربطون بأمثال هذه الأفكار خططاً عملية وتحريرية بدرجة نسبية من أجل سياسة سليمة، ومن أجل إعادة صياغة الإدارة الداخلية، والنظام المالي والشؤون الكنسية، وفي وسع المرء أن يعدَّ نظرات مجموعة المعارضة في البلاط طبقية، أبَوِيَّة النظام، تحررية، وكان سان سيمون قريباً من هذه المجموعة، وكان أهم رجالها أصدقاؤه، وكان يشاطرهم الكثير من أفكارهم ويتابع تطويرها على طريقته، وكانت تخالط عقليته السياسية ميول رجعية تعود جذورها إلى عصر لويس الرابع عشر، مع الميول التحررية، على النحو الذي كان يشكلها مطلع القرن الثامن عشر، ولم يكن لديه من الناحية السياسية أيضاً، شيء من لويس الرابع عشر، وكان منذ صباه صديقا لدوق اورليانز الذي اصبح وصيا بعد موت الملك، وبذلك وصل إلى نفوذ عظيم، بحكم كونه عضوا في مجلس الوصاية، ولكنه لم يكن يعرف الكثير مما يفعله بذلك، ولم يكن على ما يبدو من أهل السياسة، وكان مفرطا في الكبرياء، مفرطاً في التمسك بالمثاليات، والمزاجيّة والعصبية، كما كان قد فسدت أهليته للعمل السياسي المتزن أيضاً من جراء حياة البلاط، ومن جراء نزعته الأدبية السرية، ولم يكن يتلاءم هذه المرة أيضاً مع العصر الذي لم يكن يقدر على المشاركة في نزعته التمثيلية الخفيفة المتأنقة، ولا على التمكن منها، وعلى كل حال فقد كانت هذه هي العقود الواقعة بين عامي

١٦٩٤ و ١٧٢٣ التي تطورت فيها شخصيته وكان اولها المعارضة السرية في نهاية حكم لويس الرابع عشر، ثم المشاركة في حكومة دوق أورليان، وهذه العقود هي التي تتناولها أهم الأجزاء في المذكرات التي حررها في العقود التالية، وأعتقد، بعد كل هذا، أنه أقرب مايكون إلى أن يعد رجلاً من مطلع القرن الثامن عشر، على أنه حالة خاصة أصيلة من العقلية الاصلاحية المعادية للحكم المطلق، والطبقية-الارستقراطية التحررية التي سبقت بدايات عصر التنوير على نحو مباشر.

لقد كتب الكثير عن شخصيته كاتباً، وعن أسلوبه، وأصوّبه فيما أشعر، بقلم تين، في الفقرة الرابعة من مقالة، تعطي من قبلُ وصفاً براقاً، ولكنه أحادي الجانب، كما أنه لايمس الجوهري، "للقرن" (السابع عشر)، وهو (مقالات في النقد والتاريخ، ص١٨٨ وما يليها)، والنقاد جميعا متفقون على الإعجاب ببراعة سان سيمون في التعبير عن الإنسان الحي، وأفضل الصور وأشهرها من المذكرات الاسبق تبدو باهتة إلى جانب صوره. و لم يُقيَّض للأدب الأوربي قاطبة أن يوجد فيه إلا القليل جداً من الكتاب الذين هم على استعداد لأن يقدموا إلى القارئ بشراً بمثل هذه الكثرة، وفي كل مرة بمثل هذه الخصوصية والوحدة الواضحتين، وعلى نحو يكشف في كل مرة عن حياة المعنيين إلى هذا الحد، حتى الأساس. وسان سيمون لايخترع، بل يعمل بالمادة العرضية، غير المنتقاة، التي تقدمها حياته، وقد يستطيع أن يسميها مادة يومية، على الرغم من انها لاترجع إلاّ إلى وسط البلاط الفرنسي، ويبلغ من اتساع مسرح الاحداث وغناه بالشخصيات إنه يتضمن عالما بأسره من البشر، وسان سيمون لايأنف من شيء ولا من أحد، وتنتاب كتابتُه التي يمكن مقارنتها بالداء، بجهاز التعبير اللغوي، كلَّ موضوع، وهذا وحده يقدم نقطة انطلاق للنظر في أسلوبه على ضوء طرحنا للمشكلة، ولكننا نريد أن ننبهها هنا أيضاً على شرح نصوص الأمثلة، وبالطبع فإن الاختيار من مثل هذا الفيض عسير، ولنبدأ بشيء سطحي نسبياً.

في ليلة من ليالي نيسان عام ١٧١١ مات في قصره، ميدون، الإبن الشرعي الوحيد للملك، المونسنيور، أو الدلفين الكبير، كما كان القوم يسمونه في البلاط، بالجدرى، وعند العصر كانت الأنباء حول حالته طيبة، واعتقد القوم أن الخطر قد زال، وفي الليل

جاءت الأنباء بأنه في حالة الاحتضار، وقامت قيامة البلاط كله، ولم يفكر أحد في النوم، وخرجت السيدات والسادة، وأغلبهم في ثياب النوم، من منازلهم، واحتشدوا حول ولَدَيْ المحتضر، دوقا بورجند وبيري، وزوجتيهما، وسرعان ما تأتي دوقة بورجند التي كانت قد ابتعدت لتلقي عربة الملك العائد من ميدون، -بنبأ الموت، وتقدم الخلجات النفسية المختلطة التي تنعكس في الملامح والمواقف لكثير من الشخصيات التي أصابها الحادث غير المتوقع بأكثر الطرق تبايناً وتعدُّداً، مسرحية هامة وخصبة، أعدت إعداداً أكثر درامية بعدُ من جراء الليل والديكور المرتجل إن صح التعبير، على أن سان سيمون، الذي كان على كل حال في حالة نفسية طيبة(يحاول أن يكتبها بدافع الضمير واللياقة، بشق النفس) اذ ينظر إلى غياب المونسنيور على أنه حالة من الحظ السعيد بالقياس إلى فرنسا، وإلى أصدقائه وإليه هو نفسه، يستمتع بالمناسبة الاستمتاع الكامل، ويصوغ منها فيضاً من المشاهد والصور، بالخطوط الاولية، والتحليلات الذاتية، والتأملات، يتحقق فيه التعبير الموحد، بصورة كاملة على الإجمال، عن المتناقض والمشوش في مثل هذه اللحظة، وعن فوضى الفزع واليأس، والصدمة، والحرج، والفرح المكبوت، واقتران جلال الموت مع التفاصيل التشويهية، ونريد ان نتناول من الوصف الذي يضم الكثير من الصفحات مشهداً صغيراً وهو يتعلق بالسيدة مُصاهِرة الملك، أرملة دوق أورليان، المشهورة بسبب رسائلها باسم اليزابيت شارلوت البفالتسية، وبعد أن يصف سان سيمون المجموعة الباكية من شباب الأمراء والأميرات، ودوق بوفيلييه الساعي حولهم، والقائم بمهامه البلاطية بهدوء وروية، يستأنف على النحو التالي (٣٥،٢١).

.Madame, rhabillée en grand habit, arriva hurlante, ne sachant bonnement pourquoi ni l'un ni l'autre, les inonda tous de ses larmes en les embrassant, fit retentir le château d'un renouvellement de cris, et fournit le spectacle bizarre d'une princesse qui se remet en cérémonie, en pleine nuit, pour venir pleurer et crier parmi une foule de femmes en déshabillé de nuit, presque en mascarades.

ووصلت السيدة، متشحة بثوب فخم، وهي تولول، غير عالمة حق العلم سبب ذلك فغشَّت القومَ جميعاً بدموعها وهي تعانقهم، وجعلت القصر تهدر جنباته من جديد بتجدد العويل.

والجملة تتكون من أربعة أجزاء متناسقة، وفعلها في صيغة الماضي (arriva, inonda, fit, retenir et fournit) تقدم الثلاثة الأولى منها مراحل حدث متقدم إلى الأمام، ويقدم الرابع، الممدود طويلاً في تذبذبه تفسيراً تلخيصياً للحدث، على أن التفسير الذي يبرز التناقض بين التأثير المقصود والتأثير الفعلي للحدث، يتداخل مع ذلك حتى في الأجزاء الأولى، ففي البداية بالذات يتوقع المرء بعد كلمات (Madame reLabillée en grand habit) شيئاً احتفالياً، رهيباً، ولكن هذا التوقع يصاب بصدمة بالغة من جراء عبارة (arriva hurlante) ثم تأتي الجملة الاعتراضية القائمة على اسم الفاعل(ne sachant) والأجزاء اللاحقة (inonda, fit retenir) بحيث يكون في تركيب الجمل التامة المتناسقة بصورة انسيابية والتي لاتتضمن قالباً تركيبيّاً واحداً يشير إلى تناقض أو تقييد، جملة من النقائض في المعنى (Antithese): فالسيدة ليس لديها سبب معقول لكي تجهز نفسها تجهيزاً احتفالياً، ولا لكي تعول. ومن المضحك جعل الأول غرضاً للآخر، وليس لديها باعث للآخر مادام المونسنيور وهطه معادين لمصالحها ومصالح ابنها، و لم تكن توجد أية صداقة بين كلتا المجتوعتين، ومن الناحية الأخرى تظهر طريقة سلوكها كل التناقض المتضمن في طبيعتها: طيبة قلبها المنطوية علي قلة الكياسة والمتسمة بالمزاجية والصخب، والتي تنسى في مثل هذه اللحظة كل العدواة الشخصية ولاتحس إلا بهول الموت والرثاء للمعانين، ومن الناحية الأخرى هناك شعورها الفظ بعض الشيء والألماني، والمختلف اختلافاً أساسياً عن الشعور السائد في البلاط الفرنسي بعد عقود من الحياة المشتركة تجاه ما يترتب عليها نحو مكانتها الأميرية، بحيث توعز، على الرغم من أنها تعرضت لهزة صادقة، وهي تنشج بإخلاص، إلى من يلبسها حلة رسمية قبل أن تؤدي دورها الكبير، وهذا كله يكمل بصورة ممتازة، المعلومات التي يدلي بها عنها سان سيمون في مواضع أخرى: الصفعة التي توجهها إلى ابنها أمام أهل البلاط المجتمعين لأنه وافق، خلافاً لرغبتها الخاصة أيضاً، على الزواج من ابنة غير شرعية للملك، واستنكارها غير البارع والمفتقر إلى اللياقة الاجتماعية، لما يجري في بلاط زوجها، وعداوتها التي لاتقل عن ذلك قلة براعة وفظاظة لمدام دي مانتينون، التي أفضت بها إلى إذلال رهيب لها، وذلك يلائم في نهاية الأمر على نحو ممتاز، الصورة الإجمالية التي يقدمها سان سيمون عن موتها (٤١، ١١٧).

... Elle était forte, courageuse, allemande au dernier point, franche, droite, bonne et bienfaisante, noble et grande en toutes ses manières, et petite au dernier point sur tout ce qui regardait ce qui lui était dû. Elle était sauvage, toujours enfermée à écrire, hors les courts temps de cour chez elle; du reste, seule avec ses dames; dure, rude, se prenant aisément d'aversion, et redoutable par ses sorties qu'elle faisait quelquefois, et sur quiconque; nulle complaisance, nul tour dans l'esprit, quoiqu'elle [ne] manquât pas d'esprit; nulle flexibilité, jalouse, comme on l'a dit, jusqu'à la dernière petitesse de tout ce qui était lui dû; la figure et le rustre d'un Suisse, capable avec cela d'une amitié tendre et inviolable...

كانت قوية وشجاعة ألمانية بكل مافيها صادقة، مستقيمة، صالحة، ومحبة للخير، نبيلة وكبيرة في كل مايصدر عنها، وكانت صغيرة في كل ما كان يخصها ويعود إليها.

كانت وحشية الاطوار دوماً منكفئة على نفسها تكتب، بأستثناء فترات قصيرة من الزمن تستقبل الناس في بيتها، وحيدة مع السيدات المنتسبن اليها، قاسيه، شرسة، يظهر الكره على وجهها بيسر، مخيفة عندما تتصدى يشخص ما، لاتلين، لايوجد أية مداراة في فكرها، لاتعوزها النكته، غيورة كما قيل عنها، لاتضرط ولا في ذرة واحدة من حقوقها، وجهها وجه سويسرية جبلية. ومع ذلك فعندها متسع لصداقة حنونة لاتفرط بها.

ويتبين للمرء من هذه القطعة، مع مافيها من التكديس غيرالمنظم، وضروب التكرار، والاختصار في بنيان الجملة، ان سان سيمون لايكتب دائماً، بل لايكتب إلا نادراً جداً، جملاً شديدة الاستطالة والتجانس في الإيقاع، كتلك التي تعبر عن الظهور الليلي للدوقة، ويتبدل تركيب الجملة عنده على قدر ما يستغرقه الموضوع كما يقول هو نفسه(٤١، ٣٣٥).

وفي تلك القطعة الليلية تستحوذ عليه ذكرى الظهور العاصف بعنفوانها، - ولكنها لاتبلغ من الشدة درجة التقصير في حق الملاحظة النقدية، وإبراز التشويهي ومهما يكن من تباين كلا النصين، الظهور الليلي، وصورة دوقة أورليان، فهما ينطويان على الكثير من الأمور المشتركة، وهي قبل كل شيء، المُرَكّز، والذي يكاد يكون مفرطاً في الإيجاز، في المضمون، فذكرى البشر والمشهد تَعْرُض للدوق الكاتب بقوة غالبة وبقدر

كبير من غزارة التفاصيل، يبلغ منهما أن قلمه يبدو أنه لايكاد يجاريهمـا، وهـو علـى مـا يبدو مقتنع اقتناعاً كـاملاً ان كـل مـا يخطر ببالـه لايستغنى عنـه بالقيـاس إلى المجمـوع، وينخرط في إطار المجموع أيضاً من دون أن يضطر إلى أن يهتـم لذلـك بصـورة مسـبقة، وهو لايستأنف، لكي يبلغ أولاً بمشهد السيدة إلى نهايته، ثم يقـول بعـد ذلـك، في جمـل جديـدة، أولا: إنهـا لم يكـن لديهـا إلا القليـل مـن الحوافـز للحـداد، وثانيـاً: ان الحلّـة الاحتفالية لم تكن في محلها وذلك ما يمثل في الحقيقة شـيئين مختلفـين، بـل لمـّا كـان كـلا الأمرين يخطر بباله في الوقت ذاته مع صورة الذكرى الخاصـة بالأمـيرة المقتحمـة، وكـان هو يتعرض لوابل عاصف من الأفكار، والخواطر، وقد تولاه خوف مفرط من أن يكـون من الممكن أن يفلت منه شيء، أو تزيحه صور وأفكار جديدة لدى محاولة التنسيق الأكثر هدوءاً والذي يؤجل بعض الأشياء إلى وقت لاحق، فقدكان لابد له أن يحشر ذلك علـى الفور. وفي هذا الصدد يحدث أن ينجم عن الاضطرار فضيلـة، وهـو يكتشـف أنـه يمكـن الجمع بين كليهما، لأن كليهما غير ملائم بالقدر ذاته، وغريزي بالقدر ذاته، ومؤثر على النحو ذاته، ولأن كليهما يلقي الضوء على طبيعـة السـيدة حتـى أعمـق أعماقهـا وتتسـم أوضاع العلاقات بقدر قليل من عدم التناسق، ولكن ذلك لايزيدها إلا حسنـا:

(ne sachant bonnement pourquoi ni l,un ni l,autre)

من دون أن يعلم علم اليقين لماذا كان هذا أو ذاك.

وعلى هذا النحو المستعجل والنـافد الصبر تنشأ ضـروب التقـاطع والاختصـارات المفرطة في بنية الجملة التي توجد في كل مكـان في كتابـه، والـتي تتحـول في كـل مكـان تقريباً إلى تراكيب (Synthesen) مثل العبارة العبقرية:

لاتجده أبداً مسروراً ولاشيء يضيره (Jamais a son aise ni nul avec lui)

التي يقولها عن الرئيس هارلي، أو عبارة: ,sachant de tout له إلمام بكل شيء

parlant de tout, l,esprit orné, mais d,écorce يتحدث عن كل شيء.

التي يقولها عن دوق نوايـيـل، أو تلـك الـتراكيب اللامعقولـة مـن الوجهـة المنطقيـة والواضحة مع ذلك من حيث المعنى كل الوضوح، مثل هذا:

pour la faire connaître et en douner l,idée qu, on doit avoir pour s,en

former une qui soit veritble

ليعرضها لإيصالها واعطاء الفكرة التي يجب أن يحصل عليها بغية تأليف قصة أخرى حقيقية.

(مدام دي اورسان)، او...

divers traits de ce portrait, plus fidèle que la gloire...

خطوط عديدة لهذا الرسم، أمن من المجد.

(عن المارشال فيلار، وكذلك تعد تكملة الجملة من الخصائص المميزة للتكثيف-الاختصاري)، ويسود الاستعجال الملح ذاته في سرد خصائص السيدة في صورتها والظاهر تماما أن سان سيمون لم يتأن لكي ينسقها من قبل، بل لم يكن يتوقف بالقدر الكافي لتجنب ضروب التكرار للأفكار والكلمات والإيقاعات الصوتية(cour باحة-courts قصار) فهو يبدأ مرتين بعبارة:(elle étaitx كانت) ولئن كان لايعود إلى فعل ذلك فيما بعد فإنما يحدث أنه ماعاد يجد وقتاً لذلك أيضاً ويواظب مرتين على عبارة (au dernir point في آخر نقطة) وذلك مايحدث على نحو مفاجئ، تأثيرا بلاغيا ويجمع بين صفتين قصيرتين على وجه الإطلاق(dure)"صلب، يابس rude"مؤسسة على نحو مفصل (١٤ مقطعا صوتيا) ويعلق عليه عبارة(et sur quiconque:على أيّ كان) المنفصلة عن التركيب كل الانفصال- والمفرطة في الإيجاز، وذات الوقع المفاجئ أيضاً، والمؤلّفة من أربعة مقاطع صوتية، ومنذ الجملة التالية يكدس الأسماء ببساطة، ويبدو لي أن أكثر مايبعث على الدهشة في التركيب كله الخاتمة، حيث لايعود المرء يعلم أين ينتهي الجسدي، وأين يبدأ الأخلاقي، وحيث لايجشم نفسه العناء في العثور على تعبير رَبْطِيّ آخر، عن التناقض الأكثر حسما، والمؤثر من جراء أصالته الداخلية، سوى التعبير المعروف جيداً عند كل قارئ لسان سيمون، والذي لاينسى في خوائه من التعبير، في وسط هذا القدر الكبير من التعبير، وهو (avec cela:بهذا). فياله من نصب تذكاري لامرأة. رسم وخشونة سويسرية قادرة بهذا أن تبدي صداقة كلها حنان.

وهذا يقودنا لخصوصية أكثر توجد في كلا النصين، وعلى وجه الإطلاق عند سان سيمون عموماً، فمثلما لايجشم نفسه عناء بناء جملة بصورة متناسقة، لايخطر بباله أيضاً أن ينسق المضامين، فهو لايفكر في أن ينظم مادته تبعاً لأي تصور لنظام أخلاقي، أو جمالي، أو تبعاً لنظرة يتعلل بها، فيما يتصل بالجمال والقبح والفضيلة والرذيلة، والجسد والروح، بل يطرح كل شيء يخطر بباله موضوعياً، كما يخطر بباله، في جُمَله، وهو على ثقة كاملة أنه سيندمج في كل مرة، في وحدة ووضوح، ترى هل كان التصور الموحد للإنسان الذي يصفه، والصورة الإجمالية للمشهد الذي يصوره، ماثلين في الوعي أمامه ! إنه ليس معنيا بالمزاوجة بين السحنة والخشونة في امرىء سويسري، حيث يبدأ الخشن في الانزلاق من الجسدي إلى الأخلاقي، وإلى الصداقة التي لاتنفصم عراها، وتوجد حالات أخرى أكثر حدة، في كل مكان يقول عن المونسنيور: إن الغلظة من ناحية والجبن من الناحية الاخرى، كانا يشكلان في هذا الأمير رزانة قّل نظيرها، أما الوصف الرائع لدوقة بورجند التي كان يجدها ساحرة، شأن كل الذين عرفوها تقريبا، فيبدأه بالكلمات التالية:

(قبيحة بحكم القياس، مترهلة الخدّين، بارزة الجبهة على نحو مفرط، لها أنف لايعبّر عن شيء، وشفتان غليظتان، سليطتان...) وربما أعتقد المرء أنه يريد أن يبدأ بالقبيح، ثم يورد الجميل بعد ذلك، وربما كان هذا أيضاً مخططه لحظة من الزمان، ولكنه لايحافظ عليه، إذ يعقب (العيون الأكثر تعبيراً والأكثر جمالاً في الدنيا) بعد ذلك (القليل من الأسنان، وكل ضروب النتن التي تنبعث منها(et moquait la pre miere وكانت السباقة للاستهزاء)، وبعد هذا كله يرد فيما يرد...

بدون حنجرة ولكنها رائعة والعنق طويل والقد طويل وتميل إلى السمنة... تسير وكأنها إلّهة فوق الغيوم. فمن تراه كان خليقا أن يتوقع هذه الخاتمة ! أما الموضع الذي ينقله بروست بإعجاب، ومايماثله مما يوجد بقدر كبير، فلا يجوز للمرء أن يحكم عليه حسب تجاربنا الأدبية الحاضرة. فالتركيبات المفاجئة (وإن لم تكن كهذه بالطبع) ينجزها الآن الصحفي نصف الموهوب بل حتى بعض مؤلفي نصوص الإعلانات، وإنما يجب على المرء أن يحكم عليها انطلاقاً من التصورات الأخلاقية والجمالية الخاصة بالعصر الكلاسيكي ومابعد الكلاسيكي الفرنسي، حيث كانت مقولات ثابتة قد تكوّنت حيال

ما يتلاءم بعضه مع بعض، وماليس كذلك، ومقولتا اللياقة والمعقولية، اللتان لم تكونا تسمحان بأن يلاحظ مايحيد عن ذلك بمجرد ملاحظة، وعند ذلك فحسب يستطيع المرء أن يقدر الخصوصي واللامثيل له في الإدراك الحسّي عند سان سيمون وفي تعبيره.

على أن أهم الجوانب في نقص كل مواءمة مفترضة يتكون منها بعد ذلك تواؤم الفرد الذي يمتنع عن الوصف في واقعه الذي يرسل أنفاسه،ما هو الفوضى المستمرة ومن السمات الجسدية والأخلاقية، والخارجية والداخلية، أما السمة الخارجية فلها دائما قيمة تعبيرية تتصل بعلم الشخصية، وأما الطبيعة الداخلية، فلا توصف أبداً أو لا توصف إلا في حالات نادرة جداً بدون أشكال ظواهرها الحسية، وفي الغالب تنصهر كلتاهما في كلمة واحدة أو صورة واحدة كما هو الحال في عبارة (la figure et le rustre d'un Suisse) التي نوقشت آنفا، وهذا التداخل يفرض نفسه بنفسه فوق ذلك عندما يقصد سان سيمون إلى عرض الخارجي والداخلي في طرفي نقيض، ومثل هذا التناقض لايمكن أن يكون إلا زائفا، ولايمكن أن يستند إلا إلى تفسير خاطىء للخارجي، ويصف سان سيمون بمناسبة المؤتمر الكنسي لعام ١٧٠٠ الدهشة التي تستحوذ على رجال الدين حين يثبت أسقف باريس الكاردينال نوايل، الذي تبوأ مقعد الرئاسة بغتة، وكان مايزال غير معروف إلا قليلاً عند معظمهم، وكان يبدو أن مظهره لايبرر التوقعات الكبيرة، أنه من فطاحل الثقافة والمقدرة والذهن الصافي.

كان مظهره الطوباوي وأسلوب حديثه الدسم البطيء الأنفي، وسذاجته توحي بأنه بسيط. وهو لايصنع الخارجي في مقابل الداخلي، بل يقدم تفسيرا خاطئا يختلط بالعناصر الأخلاقية (air de blatitude ,simplicité) ملامح السعادة الساذجة، للمجموع (la faisait: كانت تجعلها volontiers prendre) وعندما يقدم التأويل الصحيح فان هذا يحدث على نحو تنتظم معه الملامح المؤولة تأويلا خاطئا من قبل الملاحظين السطحيين في التأويل على نحو ممتاز، وكذلك يختلط، في التأويل الصحيح، الفكري والجسدّي والخارجي والداخلي:

كان يسيطر على الجماعة بكرسيّه وبمحمله، بابتسامته ونعومته، وأخلاقه وتقواه ومعرفته.

أما الخاتمة فيصنعها وصف لعاداته في الأكل: فتداخل الجسد والفكر، الذي يمّس في كل مرة أعمق أعماق المجموع، اذ يرتبط بذلك ويختلط على نحو لايقبل الانفكاك أيضاً، الوضع السياسي والاجتماعي للمعنيّ (كل هذا على صعيد واحد) وأخيراً انصهار كل واحد في كل كامل، في الوحدة – الخاصة بمجمل الجو السياسي – التاريخي للبلاط الفرنسي، بحيث يدخل كل فرد دونما انقطاع، في شبكة مختلطة معقدة من العلاقات، هذا كله يهيمن عليه الأسلوب، وكذلك تظهر العلاقة الشخصية للكاتب بالشخصيات في أدق أشكال التمايز، وذلك أن اللامخترع، واللا مختلق، والمأخوذ من الظاهرة المباشرة يعطي سان سيمون عمقاً في الحياة لم يبلغه حتى أهم مصوري البشر في العقود العظيمة، مثل موليير أو لابروير، وليقرأ المرء صورة أقل شهرة وهي صورة واحدة من أحماء سان سيمون، وهي دوقة لورج، التي كانت ابنة وزير قوي فيما مضى وأطيح به فيما بعد، وقد سمّاها في إحدى رسائله "أيلتي العظيمة" (٢٤، ٢٧٥ - ٢٧٧).

دوقة لورج الإبنة الثالثة لسّاميّار، توفيت في باريس وهي تضع ابنها الثاني، في آخر آيار يوم عيد جسد الرب، وعمرها لم يتجاوز الثامنة والعشرين. كانت مخلوقة عظيمة، ذات لياقة بدنية جيدة ووجه مقبول. كانت تتحلى بروح بسيطة وصافية الى حد يبعث على الدهشة.

La duchesse de Lorge, troisième fille de Chamillart, mourut à Paris en couche de son second fils, le dernier mai, jour de la Fête-Dieu, dans sa vingt-huitième année. C'était une grande créature, très bien faite, d'un visage agréable, avec de l'esprit, et un naturel si simple, si vrai, si surnageant à tout, qu'il en était ravissant; la meilleure femme du monde et la plus folle de tout plaisir, surtout du gros jeu. Elle n'avait quoi que ce soit des sottises de gloire et d'importances des enfants des ministres; mais, tout le reste, elle le possédait en plein. Gâtée dès sa première jeunesse par une cour prostituée à la faveur de son père, avec une mère incapable d'aucune éducation, elle ne crut jamais que la France ni le Roi pût se passer de son père. Elle ne connut aucun devoir, pas même de bienséance. La chute de son père ne put lui en apprendre aucun, ni émousser la passion du jeu et des plaisirs. Elle l'avouait tout le plus ingénuement du monde, et ajoutait après qu'elle ne pouvait se contraindre. Jamais personne si peu soigneuse d'elle-même, si dégingandée : coiffure de travers, habits qui traînaient d'un côté, et tout le reste de même, et tout cela avec une grâce qui réparait tout. Sa santé, elle n'en faisait aucun compte, et pour sa dépense, elle ne croyait que terre pût jamais lui manquer. Elle était délicate, et sa poitrine s'altérait. On le lui disait; elle le sentait; mais, de se retenir sur rien, elle en était incapable. Elle acheva de se pousser à bout de jeu, de courses, de veilles en sa dernière grossesse. Toutes les nuits, elle revenait couchée en travers de son carrosse. On lui demandait en cet état quel plaisir elle prenait; elle répondait, d'une voix qui, de faiblesse, avait peine à se faire entendre, qu'elle avait bien du plaisir. Aussi finit-elle bientôt. Elle avait été fort bien avec Madame la Dauphine, et dans la plupart de ses confidences. J'étais fort bien avec elle; mais je lui disais toujours que, pour rien, je n'eusse voulu être son mari. Elle était très douce, et, pour qui n'avait que faire à elle, fort aimable. Son père et sa mère en furent fort affligés.

في هذه الصورة الخاصة بـ "أيلتي العظيمة " تكمن أشد ضروب التعاطف رقة، بل يكاد المرء يشعر بالدموع التي تنبجس لديه من الذكرى، فأي كاتب من تلك الحقبة أو حتى الحقبة السالفة كان خليقا أن يصور سيدة كهذه في صورة امرأة صغيرة مسكينة إلى هذا الحد، التمهيد للوصف بالكلمات:كانت مخلوقة عظيمة، واختراع التصعيد بقوله: Si simple,si vrai,si surnageant a tout وتعليق النبرة الحادة على العبارة الاصطلاحية العرضية: كانت أفضل نساء الدنيا، وعلى قوله: الأكثر جنونا بكل ألوان المسّرات، وتلخيص فوضى الثوب وأسلوب المعيشة، والصحة في صورة ساحرة من صور تبديد النفس، وأخيرا المحافظة على ذلك المشهد حيث تقول، وهي ممدّدة في عربتها، بصوت خافت انها ظفرت بالكثير من المسّرات ! ومع هذا كله فهذه القطعة من النص مترعة بالموضوعية الواضحة والهادئة التي تصف الأرض المغذية الاجتماعية والبيئية على الإطلاق، لمثل هذه النبتة الفريدة في نوعها - ولابد للمرء أن ينتظر مرحلة عميقة من القرن التاسع عشر، بل حتى القرن العشرين في الحقيقة ، ليجد في الأدب الأوروبي وضعا إيقاعيا مماثلا، وتركيباً للإنسان خالياً كل الخلو من المواءمة التقليدية، موغلا على هذا النحو المباشر في التقديم من المعطيات العرضية للظاهرة إلى أعماق الوجود.

ونريد أن نورد أيضاً بعض الأمثلة التي تلقي الضوء على التاريخي والسياسي أكثر مما فعلت الامثلة السابقة حتى الان، ففي عام ١٧١٤ بدأ الصراع الطويل حول المرسوم البابوي المعادي لاتجاه يانِسن[1] ويعد سان سيمون خصما للمرسوم لأنه يستنكر كل كبت للضمير وكل عنف في مسائل العقيدة من ناحية، ولأن المرسوم يتضمن من ناحية أخرى، أحكاماً تتصل بالحرمان تبدو له خطيرة من الناحية السياسية، على أن تيلييه عميد اليسوعيين، وقسيس اعتراف الملك الذي يرغب في فرض قبول المرسوم بكل الوسائل، يريد أن يكسب سان سيمون إلى جانب قضيته ويرجو منه آخر الأمر اجتماعاً لايكدره مكدر، وتفضي الظروف إلى أن يحدث هذا في حجرة خلفية لاتوافذ لها، ولاتضيئها إلاّ الشموع (قبو"سان سيمون")، بينما ينتظر زوار في الصالة المجاورة لايُحْسَن

---

[1] اتجاه ظهر في القرنين ١٧و١٨ ينسب إلى كورنيليوس عدو اليسوعيين «المترجم»

أن يلاحظوا شيئاً مما يحدث في الحجرة، ويحتد النقاش، وبصراحة مذهلة يكشف عميد اليسوعيين الأب عن خطته المؤلفة من المكر والوحشية، لفرض القبول، ويحاول بأشكال شتى من السفسطة أن يرد على شكوك سان سيمون، وتنتابه حماسة تزداد باطراد حين يحس بالمقاومة، وقد صور سان سيمون الأب تيلييه في موضع أسبق (١٧، ٦٠) وههنا بعض الجمل من الصورة:

كان رأسه وصحته كالحديد، وسلوكه ايضاً، القسوة والخشونة من طبعه، في اعماقه مخاتلاً خداعاً، يختفي وراء الف مهرب ومهرب، وعندما يظهر ذاته كي يخيف، يطلب كل شيء ولايعطي شيئاً، يسخر من العهود التي اعطاها بصورة واضحة، صريحة، عندما لايهمه تحقيق هذه العهود، ويلاحق بشراسة الذين اعطاهم هذه العهود.

كان انساناً مخيفاً، والعجيب في هذا الصلف الذي لايلين ولا لحظة واحدة ولا لأي شيء، هو انه لم يطلب شيئاً من أجل ذاته، لاأهل له ولاأصدقاء، ولد شريراً، لاتؤثر فيه لذة أن يقدم خدمة لاي انسان، انه من سفلة الشعب، و لم يكن ليخفي ذلك، عنيف بحيث انه يخيف الجزويت الاكثر حكمة.. مظهره الخارجي لايعد بشيء، وهذا ماكان يتقيد به على الضبط. يخيفك إذا التقيت به في زاوية من زوايا الغاب، وجهه ظلامي، هائل، مزور، نظراته حادة، شريرة، مواربة الى أبعد حد ممكن.

Sa tête et sa santé étaient de fer, sa conduite en était aussi, son naturel cruel et farouche... il était profondément faux, trompeur, caché sous mille plis et replis, et quand il put se montrer et se faire craindre, exigeant tout, ne donnant rien, se moquant des paroles les plus expressément données lorsqu'il ne lui importait

plus de les tenir, et poursuivant avec fureur ceux qui les avaient reçues. C'était un homme terrible [...] Le prodigieux de cette fureur jamais interrompue d'un seul instant par rien, c'est qu'il ne se proposa jamais rien pour lui-même, qu'il n'avait ni parents ni amis, qu'il était né malfaisant, sans être touché d'aucun plaisir d'obliger, et qu'il était de la lie du peuple et ne s'en cachait pas; violent jusqu'à faire peur aux jésuites les plus sages [...] Son extérieur ne promettait rien moins, et tint exactement parole; il eût fait peur au coin d'un bois. Sa physionomie était ténébreuse, fausse, terrible; les yeux ardents, méchants, extrêmement de travers; on était frappé en le voyant.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

والآن يواجه كل منهما الآخر في تلك الحجرة، جالسين:(١١٧، ٢٤):

> Je le voyais bec à bec entre deux bougies, n'y ayant du tout que la largeur de la table entre deux. J'ai décrit ailleurs son' horrible. physionomie. Éperdu tout à coup par l'ouïe et par la vue, je fus saisi, tandis qu'il parlait, de ce que c'était qu'un jésuite, qui, par son néant personnel et avoué, ne pouvait rien espérer pour sa famille, ni, par son état et par ses vœux, pour soi-même, pas même une pomme ni un coup de vin plus que les autres; qui par son âge touchait au moment de rendre compte à Dieu, et qui, de propos délibéré et amené avec grand artifice, allait mettre l'État et la religion dans la plus terrible combustion, et ouvrir la persécution la plus affreuse pour des questions qui ne lui faisaient rien, et qui ne touchaient que l'honneur de leur école de Molina. Ses profondeurs, les violences qu'il me montra, tout cela me jeta en un tel *(sic)* extase, que tout à coup je me pris à lui dire en l'interrompant : « Mon Père, quel âge avez-vous? » Son extrême surprise, car je le regardais de tous mes yeux, qui la virent se peindre sur son visage, rappela mes sens...

رأيته في خلوة على انفراد، بن شمعتين وليس بيننا من شيء الا عرض الطاولة وقد وصفت في مكان آخر سيماءه الفظيعة...

وقد استوقفني عندما كان يتكلم اني عرفت ماهو الجزويت، فابنمحاته الشخصي والمعلن، لايمكن أن يأمل شيئاً لاسرته، ولالرهبانيته بحكم النذور التي تربطه، حتى يأخذه الآخرون.. وبسبب من سنه، لم يكن قد بقي أمامه إلا أن يمثل أمام الله ليؤدي حساباً عن حياته. ولكنه عن قصد وتصميم، وبكل الالعيب التي يجيدها، كان على وشك أن يضع الدولة والدين في حريق مخيف، ويمهد الطريق للاضطهاد الاشد فظاعة. من أجل مسائل لاعلاقة له بها، ولكن لانها تمس مشرف مدرسته الرهبانية، فاعماقه والعنف الذي أبداه، وضعني فيما يشبه الوجد (كذا) مما جعلني أقاطعه والقي عليه فجأة السؤال التالي:«يا أبتي كم هو عمرك».كان السؤال بالنسبة اليه مفاجأة كبيرة، أذ رأيت في عينيه، صورة بدت على وجهه، هي التي اعادتني الى صوابي.

ويوفق سان سيمون في ازالة الأثر الناجم عن سؤاله غير الملائم، ويحيط علما بأن الأب تيلييه في الثالثة والسبعين، والمشهد يبين بوضوح عظيم كيف يتلقى سان سيمون الظاهرات التي تواجهه، وهو يرى في الإنسان الماثل أمامه "في خلوة منفردة" بصورة غريزية تماما وحدة من الجسد، والفكر، والوضع الحياتي، وسيرة الحياة، وهذا مايمنحه قوة ثاقبة تتغلغل، من

خلال الانسان، في الموضوع السياسي، وذلك بعمق يبلغ منه أن الجزء الحاليّ بالذات من الموضوع يتوارى عن بصره في بعض الأحيان، كما هو الحال هنا، وتتكشف فيما بين ذلك معلومات أعمق وأكثر عمومية إلى حد بعيد، فعندما ينظر إلى نده بكل عينيه (de tous ses yeux) ينسى الحافز الراهن، النزاع حول مادة معينة من الدستور، ويرى، في أكمل أشكال الحيوية، جوهر اليسوعية، بل يرى فوق ذلك، جوهر كل جماعة متضامنة صارمة التنظيم، وهذه طريقة في الاستبطان ماكان خصمه ليقدر على تخمينها، مع كل حدة ذهنه، ولايعرف القرن السابع عشر، ولا الثامن عشر أمثلة أخرى على مثل هذه النظرة، فقد كان الناس مفرطين في السطحية على الطريقة العقلانية، وكان الناس أيضاً مفرطين في التحفظ والحذر حتى من الباطن، وكانوا مفعمين إلى حد مفرط في التهكم من شخص الآخر، ومفرطين في الحرص على النأي، بحيث كانوا يحجمون عن مثل هذا الطراز من الكشف، ويبين هذا الموضع بذلك أيضاً ان سان سيمون لايحصل على أعمق معانيه عن طريق التحليل العقلاني للأفكار والمشكلات، بل عن طريق التجربة العملية التي يمارسها على الظاهرات الحسية العرضية التي تواجهه، والتي يدفع بها إلى الحد الوجودي، (bis ins existentielle) على حين يُزَوِّق أبو اليسوعيين الرسائل الريفية الأولى (إذا شئنا أن نستشهد بمثال قريب) على نحو يبدو للعين تماما، في تقليد لمعرفة عقلانية سابقة.

وثمة موضع أخير يجب ذكره، فقد كان سان سيمون يعرف دوق أورليانز، الوصي على العرش لاحقا، منذ الطفولة، معرفة دقيقه جداً، وكان يعجب أيما إعجاب بذكائه وألوان مقدرته، وهو يبين كيف أن الموقف المزعج والمنحرف تجاه عمه لويس الرابع عشر هو الذي أفسد شخصيته وأوهن قواه، وجعل منه الإنسان المفتقر إلى الحزم، الذي لايعتمد عليه، والساخر، واللامبالي والفاسق، الذي صار اليه آخر الأمر.

وتبين لسان سيمون، في وقت غير بعيد، قبل موت الوصي على العرش أن ذلك قد انتهى أمره، وهو يصف لنا كيف وصل إلى هذا الإدراك، وكان الوصي قد عهد إلى دوق هومبير بمنصب هام.

وأراد دوق هومبير أن أذهب به إلى فرساي ليشكر السيد دوق أورليان في الصباح ووجدناه يهم بارتداء ثيابه، ومازال في قبوه (وهو حجرة في الطابق الأرضي كثيرا مايرد ذكرها) الذي كان يتخذ منه خزانة لملابسه.وكان علي كرسيه المخروق[1] بين خدمه واثنين أو ثلاثة من أوائل ضباطه، فافزعني ذلك. رأيت إنسانا مطرق الرأس، ذا حمرة أرجوانية، متبلد

---

[1] كرسي كان يتخذ للتبرز، لعامة الناس.

المزاج، لم يرني بمجرد رؤية وأنا أدنو منه، فقال له ذلك رهطه، فحول رأسه نحوى على مهـل، بدون أن يرفعه تقريبا، وسألني بلسان متلجلج عما جاء بي، فأخبرته عنه.

ولايجوز للمرء أن يتولاه العجب من أن الوصي على العـرش يحيط بـه الخدم وموظفـو البلاط اثناء تبرزه، بل حتى من أنه يستقبل في أثناء ذلك وجيها من كبار الوجهاء. وذلـك أن أمراء القرنين السابع عشر والثامن عشـر كـانوا لايكـادون يخلون إلى أنفسـهم أبـداً، وعندمـا يقتحم لوفوا بمجلس الملك، في مشهد درامي، ليمنعه من اعلان زواجه من السيدة مانتينون على الملأ، يلقاه في اللحظة التي يكون فيها قد نهض عن الكرسي المخـروق ومـا زال يرتـب ثيابـه، ويروي سان سيمون عن دوقة بورجند أنها اعتادت في هذه المناسـبة بـالذات أن -تخـوض في الأحاديث الحميمة إلى أقصى الحدود مع صاحباتها من السيدات، ومع ذلك فمـا مـن مشـهد من هذه المشاهد يتسم بطاقة جذابة كهذا المنقـول آنفـاً ولايكـاد يوجـد في الأدب المعـروف، ولاسيما الأقدم، نص يتناول مثل هذا الموضوع تناولاً دراميا ومأساوياً. أما هذا فيفعل ذلـك: فَفَزَعُ سان سيمون من صورة الإنحلال والموت الوشيك الـتي تعـرض لـه، لـه ثقـل مأسـاوي وتتطـور الصـورة في جملتـين أطـول قليـلاً (رأيـت إنسـانا.. وحـول رأسـه..) ببـطء، وعلــى تَدَرُّجٍ،وبدقة، في إطار ثلاث من الجمل القصيرة جداً (فأفزعني ذلك، فقـال لـه ذلـك رهطـه، فأخبرته عنه) تعود جميعاً على البيئة وتُحْدِث بحدتها المفاجئة أثراً كالصدمات التي تحـاول عبثـاً أن تخرج الوصي عن جمـوده، أمـا الصورة ذاتهـا فيبدؤهـا سـان سيمون بالكلمـات "رأيـت إنسانا"- لا بقوله:"رأيت الدوق"- وبذلك يتم التعبير عن شيئين: أولهما أنه لايتبيَّن في اللحظة الاولى، أو لا يريد أن يصدق من يكون أمامه، وثانيهما أن المسـكين ماعـاد يعـد السـيد دوق أورليان، بل عاد إنساناً "فحسب" وتتسـم الدقـة البطيئـة، في الجملـة الثانيـة، مـع لفتـه الـرأس المجهدة، واللسان الثقيل، بوضع أسلوبي لايمكن للمـرء في العـادة أن يصادفـه في أي مكـان في القرن الثامن عشر، وحتى في القرن التاسع عشر قبل الأخوين جونكور وزولا.

والأمر لايتعلق في هذا الصدد بحال من الأحوال بمجـرد التصويـر الـذي لايراعـي شـيئا، لليومي، والقبيح،والذي لاشأن له في الجمالية الكلاسيكية، فهذه الواقعية المتطرفة توجـد أيضـاً في العادة، حتى في القرن السابع عشر أو الثامن عشر، بل يتعلق الأمر باستعمال الوصف ذاتـه للوصف الإنساني الجدي بصورة كاملة والمتعمق من الناحية الإشكالية، بل حتى لذلك الـذي يتجاوز مجـرد الأخلاقي غائصاً إلى الأعمـاق المظلمـة مـن طبيعتنـا، وكـل قـارئ يضطـر إلى الاحساس بان المصير كله، و المأساة كلها، عند دوق اورليـان، ينعقـدان هنـا في هـذا المشـهد على الكرسي المخروق.

ويعد سان سيمون في وضعه الأسلوبي رائداً للأشـكال الحديثة أو المتناهيـة في الحداثـة، من فهم الحياة والتعبير عن الحياة، فهو يتناول البشـر في وسـط بيئتهـم اليوميـة، مـع منشـأهم،

وعلاقـاتهم المعقـدة، وممتلكـاتهم، وكـل قطعـة مـن جسـدهم، وإيماءاتهم، وكـل تـدرج في كلماتهم (lauzun!) وآمالهم ومخاوفهم، وفي كثير جداً من الأحيان يعبر عما نحـن خليقـون أن نسميه في هذه الايام بالارث، والجسـدي والفكـري هنـا أيضـاً في واحـد، في الحقيقـة، وهـو يلاحظ خصوصيات "البيئة" بدقة لاتستخف بشيء وتعد صائبة بصورة كاملـة، فـأي كـاتب في عصره كان قادرا وميالا إلى ابراز شيء كالعقلية الخاصة وطريقة الحديث الخاصة عند أسرة مورتمان التي ما يفتأ يذكرها (عند مدام مونتسبان وعند اختها دوقة أورليان، وعنـد مـدام دي كاستري.الخ) وكل هذا يفيد في تصوير الشرط الإنساني والحق أن دائرة تجاريبـه محـدودة، إذ لا تتصل دائما إلا بالبلاط الفرنسي ومن أجل ذلك تعد ذات وحدة عظيمة، وهي تقدم فيمـا يشبه وحدة الحدث الإجمالي ولاريب أن مسرح الأحـداث كـبير بمـا يكفـي ليقـدم عالمـا مـن الشر، وامكانية الأحداث-اليومية العرضية، غير المنتقاة، لقد قلنا من قبل أن أدب المذكرات في القرنين السابع عشر والثامن عشر لم يكن ينسجم في العادة أيضاً مع القاعدة الجماليـة المتمثلـة في ابعاد اليومي والوضيع عن الموضوعـات الرفيعـة والجدية، بـل يكشـف علـى النقيـض مـن ذلـك، ويميـط اللثـام، بوجـوه عديـدة، عمـا يصـوره في العـادة بطريقـة مصعـدة، اي الامـراء وبلاطاتهم، ولكن سان سيمون يبلغ في هذا شـأواً أبعـد كثـيراً ممـا يبلغـه سـواه في العـادة، إذ ينطوي على مادة أخرى، ويتسم بمكانة أخرى، فعند الآخرين وحتى عند من يوجد بينهم من الكتاب الموهوبين يفضي الشـخصي-اليومـي، وغـير المنتقـى، وهـو ذاتـه، وفي حـالات نـادرة فحسب، نظرة شاملة على المجموع المستاهل إلى أن يقدر المرء هذه من أجل طابعهـا الوثـائقي والمصور للثقافة، ويستمتع بمزاياها الأدبية المحتملة في صورة أقرب إلى أن تكون إضافة جذابـة، فالطريقة والمؤامرة-والدفاع، والشخصي فحسب، ترجـح كفتـه إلى حـد مفرط والأحـداث السياسية الـتي تعرض مـن دقيقـة إلى دقيقـة تقريبـاً، ويتـم اختيارهـا تبعـاً لحـدود مجال النظر والإهتمام الشخصيين، لاتستأثر باقصى درجـات الإهتمـام الإنسـاني، ومـا مـن أحـد سـيقرأ ريتس مع استعداد للمشاركة مثلما يقرأ شكسـبير أو مونتـاتيي، وكذلـك قـاس النـاس مـرات كثيرة جداً، فيما ارى، سان سيمون بالمقياس ذاته الذي قيس به أولئك، ونظروا اليه علـى أنـه وثيقة في تاريخ الحضارة، على أساس حَصْريٍ مفرط، وهـو كذلـك بـالطبع، كمـا أنـه يتسـم بذلك على نحو اكثر كمالا من الآخرين، ولكنه اكثر من ذلك بعد، كما أنه شيء آخر فـوق ذلك، على أن هذا الذي يحد الآخرين في تأثيرهم الفني الإنساني، وهو الطريف، والشخصي، والمتفرق إلى حد مفرط، وغير الهام فيما يرونه، هذا ما يمثل قوته بـالذات، وذلـك علـى وجـه الخصوص لانه هو وحده الذي يغوص منتقلاً من الفردي العرضي، وغير المنتقى، وما يصل في كثير من الأحيان إلى اللامعقول الشخصي، والمنحاز، على نحو مفـاجئ، إلى أعمـاق الوجـود البشري.

فيالها من مسافة فاصلة عن المستوى المتوسط الجذاب والسطحي الذي صادفناه في النصوص التي ناقشناها في بداية هذا الفصل، من النصف الأول من القرن الثامن عشر، ويالـه من تعارض مع الواقع المرتب ترتيباً لائقاً، يغري بالاستمتاع أو يبرهن على فكرة تنويرية بطريقة دعائية يقدمونها إلى القارئ، ومع ذلك فإن سان سيمون أقرب كثيراً إلى الانتماء إلى الحقبة التي ألف فيها مؤلفه منه إلى الانتماء إلى القرن السابع عشر الذي يدخله الناس فيه المرة بعد المرة، لأنه يتناول بلاط لويس الرابع عشر، على الرغم من أنه ليس على الإطلاق بلاط ١٦٦٠و١٦٧٠، بل بلاط العقود الأخيرة، وحتى هذه العقود الأخيرة التي أوغل متعمقاً في حياتها كانت في الوقت الذي كان يكتب فيه قد غدت ماضيا بعيدا، على أن النصف الأول من القرن الثامن عشر لايعد فيما عدا ذلك، فقيرا بالبشر، والأفكار، والحركات المتفرقة، التي يبدو أنها تبشر بتطورات لاحقة على مدى بعيد، وتوجد متفرقة في عصرها الخاص، ومن كان يريد أن يدخل جيامبايتستا فيكو الذي ولد قبل سان سيمون بسبعة أعوام، وكتب مؤلفه الرئيسي قبله بقليل، في القرن السابع عشر، ومثلما كان فيكو معاديا لديكارت كان سان سيمون مناوئا للملك الكبير، وكان مثل ذلك، معجبا بخصمه. وكان متأثراً به أعمق التأثر، وهناك ضروب أخرى من التشابه الظاهري بدرجة أقل بين كلا هذين المعاصرين اللذين يختلف أحدهما عن الآخر اختلافاً كبيراً وكلاهما يعود، في ميوله وفي طراز فكره الى ماض أصبح في عصره مجانباً للحداثة، وكلاهما كتب مؤلفات تبدو، على النقيض من أسلوب المعاصرين المصوغ صياغة أنيقة، والمحدود، لدى النظرة الأولى مثل كومة لاشكل لها، وعند كليهما يضفي إلحاح الدافع الداخلي على التعبير اللغوي شيئا غير مألوف، بل مفتعلا أحياناً، ومفعماً بالتعبير إلى حد مفرط، ومتناقضا مع ذوق العصر الخفيف المهذب، وقبل كل شيء يرى كلاهما الانسان مندمجا اندماجا عميقا في المعطيات التاريخية لوجوده الأول مستندا إلى الغريزة بصورة كاملة، في تصوير الافراد العائشين معه، والآخر تخميناً، في رؤية لمسار تاريخ العالم، ولكن كليهما في تناقض كامل مع فكرة عصرهما العقلانية-المعادية للتاريخ.
أما الاساس الخاص بالنظرية التاريخية، بمعنى النزعة التاريخية، التي أخذت بوادرها الأولى في الظهور في تلك الايام على وجه الخصوص، حين دوّن سان سيمون مذكراته، فلم يكن يملكه بعد، وإنما يقتصر الفردي في تصويره على الانسان الفرد. أما القوى التاريخية، بالمعنى الذي يعلو على الشخصي، والمكتسب مع ذلك للسمة الفردية فتقع خارج مجال نظره. ومايفهمه من التاريخ الحّي وهو يصرح بذلك في النظرات التمهيدية considerations preliminaires إنما هو النظرة العميقة في الشخصي من الوجهة السيكولوجية، في الشخصيات القائمة بالأدوار، وفيما ينشأ عن ذلك من الروابط والتناقضات، ويعد غرض تدوينه التاريخي، كما يبينه هو أخلاقياً وتعليمياً بالمعنى السابق على التاريخ تماما. ولكن تعدد جوانب الواقعي الذي عاش فيه، والذي اتقدت به عبقريته، كان يدفعه إلى مدى يتجاوز ذلك إلى حد بعيد.

١٧–الموسيقي ميلر

Le maître de musique Miller

MILLER *(schnell auf- und abgehend)* : Einmal für allemal! Der Handel wird ernsthaft. Meine Tochter kommt mit dem Baron ins Geschrei. Mein Haus wird verrufen. Der Präsident bekommt Wind, und kurz und gut, ich biete dem Junker aus.

FRAU : Du hast ihn nicht in dein Haus geschwatzt — hast ihm deine Tochter nicht nachgeworfen.

MILLER : Hab' ihn nicht in mein Haus geschwatzt — hab' ihm's Mädel nicht nachgeworfen; wer nimmt Notiz davon? — Ich war Herr im Haus. Ich hätt' meine Tochter mehr koram nehmen sollen. Ich hätt' dem Major besser auftrumpfen sollen — oder hätt' gleich alles Seiner Excellenz, dem Herrn Papa stecken sollen. Der junge Baron bringt's mit einem Wischer hinaus, das muß ich wissen, und alles Wetter kommt über den Geiger.

FRAU *(schlürft eine Tasse aus)* : Possen! Geschwätz! Was kann über dich kommen? Wer kann dir was anhaben? Du gehst deiner Profession nach und raffst Scholaren zusammen, wo sie zu kriegen sind.

MILLER : Aber, sag mir doch, was wird bei dem ganzen Commerz auch herauskommen? — Nehmen kann er das Mädel nicht — Vom Nehmen ist gar die Rede nicht, und zu einer — daß Gott erbarm? — Guten Morgen! — Gelt, wenn so ein Musje *von* sich da und dort, und dort und hier schon herumbeholfen hat, wenn er, der Henker weiß! was als? gelöst hat, schmeckt's meinem guten Schlukker freilich, einmal auf süß Wasser zu graben. Gib du Acht! Gib du Acht! und wenn du aus jedem Astloch ein Auge strecktest und vor jedem Blutstropfen Schildwache standest, er wird sie, dir auf der Nase, beschwatzen, dem Mädel eins hinsetzen, und führt sich ab, und das Mädel ist verschimpfiert auf ihr Lebenlang, bleibt sitzen, oder hat 's Handwerk verschmeckt, treibt's fort, *(die Faust vor die Stirn)* Jesus Christus!

FRAU : Gott behüt' uns in Gnaden!

MILLER : Es hat sich zu behüten. Worauf kann so ein Windfuß wohl sonst sein Absehen richten? — Das Mädel ist schön — schlank — führt seinen netten Fuß. Unterm Dach mag's aussehen, wie's will. Darüber guckt man bei euch Weibsleuten weg, wenn's nur der liebe Gott par terre nicht hat fehlen lassen — Stöbert mein Springinsfeld erst noch dieses Capitel aus — he da! geht ihm ein Licht auf, wie meinem Rodney, wenn er die Witterung eines Franzosen kriegt, und nun müssen alle Segel dran und drauf los, — und ich verdenk's ihm gar nicht. Mensch ist Mensch. Das muß ich wissen.

ميلر: (وهو يروح ويجيء بسرعة) مرة واحدة، وإلى الأبد. أصبح الأمر جداً، ابنتي تدخل مع البارون في زعيق حاد، ،سمعة بيتي تتلطخ، والرئيس يتحسس الأخبار، وجملة القول أنني كمن يعرض ابنته على المالك النبيل، للبيع .

الزوجة: لم تكن أنت الذي أقنعته بدخول بيتك، و لم تطرح ابنتك على أذياله.

ميلر: لم أقنعه بدخول بيتي - و لم أطرح البنت على أذياله، ولكن من تراه يأخذ هذا بعين الاعتبار؟ - لقد كنت سيدا في البيت، وكان علّي أن أكون أكثر صراحة في توبيخها، وكان علّي أن أكون أكثر تجرّؤا على العمدة - أو كان علّي أن أدسّ كل شيء على الفور لسعادته، سيادة الأب، فالبارون الصغير يخلّص نفسه بأيسر الوسائل، هذا ما ينبغي لي أن أعرفه، وكل أنواع المصائب تنزل بعازف الكمنجة .

الزوجة: (ترشف فنجانا من القهوة إلى نهايته) مقالب! كلام فارغ! ماذا يمكن أن يحدث لك؟ ومن تراه يستطيع أن ينالك بسوء؟ فأنت تسعى وراء مهنتك، وتجمع الطلاب حيثما أمكن الحصول عليهم .

ميلر: ولكن قولي لي بربك، ماذا يمكن أن يترتب على المسألة برمتّها أيضاً؟

- أما أن يأخذ البنت فذلك ما لا يستطيعه - فالحديث عن أخذها غير وارد أبداً، وفي - فليرحمنا الله - صباح الخير!- فإذا خلّص هذا المسيو نفسه، بحركاته هنا حينا آخر، وياليته يعرف، هذا الجلاد، ما أحدث من أمور - على أن صعلوكي الطيب يطيب له بالطبع أن ينقب عن الماء العذب ذات مرة .

انتبهي! انتبهي! فسوف يغرّر بها ويضحك عليك، ولو مددت من كل عقدة خشب عيناً، ووقفت حرسا أمام كل قطرة دم، فسوف يفتك بالبنت وينسحب، ويلحق العار بالبنت، طوال حياتها، فتظل قاعدة، وإذا طابت لها الصنعة استأنفتها (يضع قبضته تلقاء جبينه) يايسوع المسيح.

الزوجة: اللهم احفظنا برحمتك.

ميلر: ينبغي الحذر، فإلى أين يستطيع مثل هذا الأرعن الطائش أن يوجه مقصده في العادة؟ - فالبنت جميلة - هيفاء - ظريفة المشية . أما تحت سقف البيت ففي وسعها أن

تظهر كما تشاء، فالناس يغضّون النظر عنكن في هذا، معشر النساء، إذا لم يحرمكن الله العزيز من شيء في رؤوسكن - فلينظف صاحبي هذا الخفيف الحركة هذه القضية الخاصة أولا- آه ههنا ينفتح له ضوء، مثلما ينفتح لبعض الكلاب، إذا تناهى إلى أنفه رائحة فرنسي، عند ذلك لا بد أن تنطلق باتجاهه كل الأشرعة- وأنا لا ألومه على شيء أبداً، فالإنسان إنسان، وهذا ما يجب أن أعرفه.

الزوجة: ....

هذا المدخل لمأساة شيلر البورجوازية التي نشأت في ١٧٨٢ - ١٧٨٣، وهي لويزة ميلرين، تجري أحداثه في حجرة من بيوت صغار أهل الطبقة الوسطى هي حجرة في بيت الموسيقي، وتؤكد ذلك الملاحظة الخاصة بالإخراج، بالبيان التالي: السيدة ميليرين تجلس إلى طاولة، وما زالت في ثوب النوم، تشرب قهوتها، ويتلاءم مع هذا طريقة التعبير عند كلا المتحدثين، ولا سيما طريقة الرجل الذي لا يستطيع أبداً أن يشبع طبيعته الصاخبة، المتسمة بطيب القلب في لحظات الانفعال هذه، من قوالب التعبير ذوات النكهة، والخشونة، والمتسمة بالسمة الشعبية الخاصة بصغار أهل الطبقة الوسطى. وهو ليس فنانا على الاطلاق، على الرغم من مهنته، بل يعد مثل معلم حرفة من النوع الأفضل، وما كان ليخرج مطلقاً عن هذا الأسلوب لو أن مصورا أنطقه باللهجة المحلية السوابية . وهو يمتاز بقلب وعقل، ولكنه ينطوي على نظرات صغار أهل الطبقة الوسطى على وجه الاطلاق. ففي سطور تالية، في تتمة المشهد الأول الذي لم ننقله، تزيد الموسيقيَّ خروجاً من بيته الصغير فكرة أن ابنته، التي باتت متكبرة من جراء حب البارون، "تسوق إليَّ في النهاية صهراً طيباً شريفاً، خليقاً أن يدخل، بحرارة بالغة، في عداد زبائني" وفي هذا الاطار تجري المأساة، فليست عائلة ميلر والسكرتير هما اللذان يدخلان وحدهما الجو الخاص بصغار أهل الطبقة الوسطى، بل يتسم الصراع كله بسمة الطبقة الوسطى، وحتى الوجيهان، الرئيس وابنه، ليس فيهما شيء من التصعيد البطولي، المُخلّص من الحياة اليومية، والخاص بالتراجيديا الفرنسية الكبرى، أما الابن فنبيل، رقيق الشعور، مثالي، وأما الأب فشيطاني، مستبد، على أنه رقيق الشعور في نهاية المطاف

أيضاً، وكلاهمـا ليـس بالسـامي، بـالمعنى الكلاسيكي الفرنسـي، إذ يعـد المجـال- وهـو حاضرة أمارة ألمانية صغيرة، لها أمير مستبد-أضيق مما ينبغي لذلك.

وليس شيلر أول من صاغ مسارح الأحداث والصراعات هذه، ونظائرها، صياغـة مأساوية، إذ كانت الرواية البورجوازية ذات الشعور الرقيق والمأسـاة البورجوازيـة، وقـد أتينا على ذكرها في الفصل السـابق، باسـم الكوميديـا الدامعـة، قـد تكونـت في انكلـترة وفرنسا منذ عهد طويل.

أما في ألمانيا، حيث حافظ الخلط الأسلوبي المخلوقي-المسـيحي علـى بقائـه خـلال القرن السابع عشر، و لم تتحقق إزاحته بصورة كاملة فيمـا بعـد أيضـاً عـن طريـق التأثـير الكلاسيكي الفرنسي، فقد اتخذ التطور الواقعي البورجوازي أشكالا قوية بوجـه خـاص، إذ التقى هنـا تأثـير شكسـبير وتأثـير ديـدرو وروسـو، وكـانت الظـروف المحليـة الضيقـة والممزقـة تقـدم موضوعـات جذابـة، ونشـأت أشـكال كـانت تتسـم برقـة الشـعور، والبورجوازية الضيقة، والواقعية الثورية في الوقت ذاته، على أن أول مسرحية ألمانيـة مـن هذا النوع، وهي عمل ليسنج في أيام صباه، (الآنسة سارة سامبسـون- ١٧٥٥) الـذي نشأ تحت التأثير الانكليزي، والذي تدور أحداثه في انكلترة لا يعرض بعدُ شيئاً سياسياً معاصراً، على الاطلاق، ولكن مسرحية-(مينا فون بارنهيلم) التي ظهرت بعد اثني عشـر عاماً منها، تخوض غمار التاريخ المعاصر الراهـن، ويسـمي جوتـه المسـرحية، في الكتـاب السابع من القسم الثاني من الشعر والحقيقة، طبعة اليوبيل، ٢٣، ٨٠، "الإنتاج المسـرحي الأول المأخوذ من الحياة ذات الأهميـة، و المضمـون المتميز بالقيـاس إلى العصـر" ويشـير أيضاً إلى عصريـة خاصـة في المسـرحية، قلّمـا تلفـت أنظـار القـراء اليـوم، ولكنهـا ربمـا أسهمت في تلك الأيام إسهاماً ليس بالقليل في السمعة التي أثارتها وهي "التوتر المنطـوي على الضغينة الذي كان يسود خلال هذه الحرب [حرب السـنوات السـبع] بـين بروسـيا وسكسونيا" والذي لم يكن من الممكن إزالته أيضاً "عن طريق إنهاء هذه الحرب" بحيـث قُدِّر لعمل ليسنج "أن يحدث أثره في الصورة" لكي يمكن توطيد السـلام مـن جديـد بـين النفوس، والحق أن "مينا فون بارنهيلم" ملهـاة، وليسـت تراجيديـا بورجوازيـة، ويتميز موضوعها من هذه مـن مجـرد ترتيـب الأحـداث، وفي مسـرح الأحـداث، وفي اسـتغلال

الشخصية النسائية الرئيسية، وفي نبالة طبقة كلتا الشخصيتين الرئيسيتين، ومع ذلك فإن شيئاً من البورجوازية يكمن في الجدية العاطفية، وفي النزاهة البسيطة في مفاهيم الشرف، وكذلك في التعبير اللغوي وربما كان ذلك أحياناً قريباً من السذاجة "البلدية" بحيث يسهل أن يميل المرء إلى أن يحس بالشخصيات الرئيسية النبيلة، مثلما يحس أحياناً بالنبلاء الألمان في ذلك الزمان على وجه الإطلاق، أحياءً موضوعين في إطار منزلي-بورجوازي، وبدون أي شك يقول جوته في الموضع المذكور، بحق كامل، (وكان قد أحس بذلك بلا ريب بنفسه، مباشرة، حين ظهر هذا العمل خلال حقبة دراسته في لايبتسج) إن هذا الإنتاج كان هو الذي فتح العيون على عالم أعلى، وأهم، من العالم الأدبي والبورجوازي الذي كان فن الأدب يتحرك في إطاره حتى الآن، على نحو موفق، ومع ذلك لايتمّ بحال من الأحوال، التخلي، من أجل النظرة الأعلى التي تصنع التاريخ المعاصر أمام عيني القارئ أو المستمع، عن البسيط، والمقارب للبورجوازي في رقة شعوره، في العلاقات الإنسانية، فالارتباط المباشر بين كلا المجالين هو نفسه الذي يصنع سحر المسرحية، على أن التسييس في إميليا جالوتي يظهر بطريقة مختلفة تماماً، وليس بالأقل أهمية، فهنا يجري الربط بين الموضوع الرئيسي في التراجيديا البورجوازية-إغواء بريئة-وبين الظاهرة السياسية الخاصة بالحكم المطلق في الدويلات، ومع ذلك فإن المعاصر-السياسي في إميليا جالوتي يغدو ضعيفا بعد، وليس ثوريا في الحقيقة، فمسرح الأحداث ليس بالألماني، بل هو أمارة ايطالية، وعلى الرغم من أنه يقال بصراحة ان أسرة جالوتي لا تتمتع بمرتبة ونبالة، فإن مركزها ومظهرها،ولا سيما مركز الأب أودو آردو لا يوحي بأنه بورجوازي، بل عسكري ونبيل، على نحو صريح.

ولم يتحقق الارتباط الحقيقي بين الواقعية البورجوازية المرهفة الشعور- والسياسي المثالي والمتصل بحقوق الإنسان، إلا عن طريق عصر العصف والزحف[1] وتوجد آثاره عند كل أدباء ذلك الجيل تقريباً، عند جوته، وعند هاينريش ليوبولد فاجنر وعند لنتس،

---

[1] Sturm und Drang:حركة أدبية مهدت للعصر الكلاسيكي الألماني في الأعوام ١٧٧٠-١٧٨٥ اتجهت ضد عبادة العقل في عصر التنوير، وأعطت الأولوية لطاقات الشعور وكان قادتها في الفكر روسو وهِردَر وهامن، وكلوبشتوك. «المترجم»

ولا يزيفتس، وكلينجر، وبعض الآخرين، وحتى عند ى. هـ. فوس، ومـن بـين الأعمـال التي ما تزال حية حتى اليوم تعد لويزه ميلرين أهم الأعمال بالقيـاس إلى مشـكلتنا، لأنهـا تحاول أن تتناول الحاضر العملي مباشرة، وأن تؤسس الحالة الخاصة على الظروف العامة، أما الواقعية البورجوازية ذات الشعور المرهف، أو الخشنة، أو الرعوية، التي تعبر عن ذاتها في أمـاكن أخـرى، بوجـوه عديـدة، في المـواد التاريخيـة أو الخياليـة أو الشـخصية، غـير السياسية، بحيث لا يحدث تدخل مبدئي ومباشر للواقـع المعـاصر، فتتجـه هنـا، مـن دون مواربـة، أو عوائـق، إلى المعانـاة الخاصـة للحـاضر السياسـي، والبيئـة الراهنـة، والمصلحـة السياسية الراهنة بل السياسية الثورية تميزان المأساة من مسـرحية ليسـنج، إيميليـا جـالوتي وكذلك من مسرحيات العصر البورجوازية الأخـرى المعروفـة عنـدي، وهـي في حقبتهـا حالة حدية قصوى، للتعبير المبدئي والإشكالي عن الواقع بوسائل أدبية.

وتفضي الكلمات الأولى إفضاء قويا إلى وسط الوضع العملي، وذلك أن ابن الوزير الجبار لأمير ألماني، يتودد إلى فتـاة مـن صغـار الطبقـة الوسـطى، فهـو يختلـف إلى البيت كثيرا، ونعلم فيما بعد أنه يكتب اليهـا رسـائل تنطـوي علـى مشـاعر رقيقـة وأنـه مهتـم بثقافتها، وأنه يقدم إليها الهدايا، أما الأم، وهي امرأة محدودة، فيبلـغ مـن افتتانهـا بـالحب النبيـل لابنتهـا، واعتزازهـا بـه، أنهـا لا تتبـين الخطـر، وأمـا الأب فيتبينـه، وهـو يخشـى المضاعفات مع الرئيس، ويخشى أوخم العواقب على سمعة ابنته، وعلى سعادتها الدنيويـة، وعلى سعادتها الأبدية، إذ لا يمكن أن يأخذ البنت بل يمكن أن يغويها فحسب، وعنـد ذلك يلحق العار بالبنت طوال حياتها، فتظل قـاعدة، وإذا طـابت لهـا الصنعـة..." فهـو يعرف الكيفية التي لا بد أن ينتهي بها مثل هذا الشيء، بفهمه الطيب و "البلـدي" وهـو لا يؤاخذ العمدة أبداً، "فالإنسان إنسان" ولكنه يحب ابنته، ويريد ان ينقذهـا، وهويريـد أن يذهب إلى الرئيس ويبسط له كل شيء، على الرغم من أن هذا سلوك لا يتـلاءم مـع طبعه أبداً، فهو في الحقيقة ليس بالرجل الـذي يتدخـل في مسـائل الحـب، ولكـن الخطر بـالغ الجسامة، ولا تتحقق الخطوة اليائسة، ويسير التطور بسرعة مفرطة إذ يترتب عليه هو ذاتـه أن يتبين منذ المشهد الثاني أنّ الأوان قد فات، فقد تورطت ابنته تورطاً أعمق مما ينبغي.

والعالم الذي ينظر فيه المتفرج هنا ضيق إلى حد يبعث على اليأس، سواء من حيث المكان أم من حيث الأخلاق، الحجرة الضيقة لواحد من صغار الطبقة الوسطى، ودوقية ضيقة المجال بحيث يستطيع المرء، كما يقال مرارا، أن يعبر حدودها بالخيل في ساعة واحدة، وقيود طبقية للأخلاقي، في أكثر أشكالها مناقضة للطبيعة وخبثاً، وفي أوساط البلاط كل شيء مباح، ومع ذلك فهو ليس مباحا من قبيل الحرية النبيلة، بل من قبيل الوقاحة، والفساد، والنفاق، وعند الشعب تسود أشد مفاهيم الفضيلة غموضا وعمقا، فالفتاة التي تستسلم لرجل لا يستطيع أن يتزوجها بحكم النظام الاجتماعي السائد خليقة أن ينظر اليها على الفور على أنها عاهر، وتُزْدرى، فالنظام الاجتماعي السائد نفسه يُعترَف به من قِبَل الرعايا، بل من قِبَل لويزة نفسها على أنه نظام عام أبدي ويتحول الخضوع العميق في كل مكان إلى واجب مسيحي- ويستفيد من ذلك أصحاب السلطان، ولا سيما الرئيس، وهو طاغية مصغّر بائس- يجتهد شيلر في أن يضفي عليه شيئاً يبعث على الإعجاب، أو بعض العظمة في المظهر، على الرغم من انعدام كل مبرر داخلي لذلك، لأن جرائمه ومؤامراته لا تخدم إلا الغرض الشخصي البالغ الضيق، ألا وهو الظفر بالسلطة والمحافظة عليها، من دون أن يكون في ذلك تعبير عن إرادة التأثير بصورة موضوعية أو شعور بالكفاءة الموضوعية للسلطة في أي مكان.

وعلى هذا يصور وضع ميلر وعائلته تصويراً مأساوياً، واقعياً، من التاريخ المعاصر. على أن الواقعية والمأساوية البورجوازيتين ماعادتا، كما يبدو أول الأمر على الأقل مجرد اغتراف للزبد من الطبقة السطحية للحياة الاجتماعية، يهدف إلى صياغة مصير خصوصي شخصي، مأساوي مرهف الشعور، بل يتم تحريك كل العمق السياسي الاجتماعي للعصر، ويبدو أن محاولةً أولى تتوفر لجعل صدى الواقع المعاصر الكامل يتجلى في مصير فرد، ومن أجل فهم مصير لويزة المأساوي يضطر المستمع المعاصر إلى أن يتمثل بنية المجتمع الذي يعيش فيه، ومع ذلك يشعر المرء أن هذه الواقعية المأساوية تفتقر، إذا ما قارنها المرء بواقعية العصر الوسيط الرمزية أو بالواقعية الحديثة العملية، إلى شيء من الواقع الصادق والكامل. فلويزة ميليرين أقرب كثيراً إلى أن تكون مسرحية سياسية، بل ديماجوجية، منها إلى أن تكون واقعية حقاً.

أما أنها مسرحية سياسية فذلك أمر لاريب فيه، وقد كتب هـ.آ. كورف في ذلك بعض الصفحات الممتازة (روح عصر جوته، ، ٢٠٩ -٢١١) وأنا ألخص أقواله المفصلة: فعلى الرغم من أن الموضوع ليس له علاقة ضرورية بالفكرة السياسية للحرية، بل هو مجرد علاقة قائمة على المصادفة، تعد المسرحية، برغم ذلك، وعلى نحو قلما تتسم به مسرحية أخرى، طعنة خنجر في قلب الحكم المطلق، إذ تسقط أضواء ساطعة على الممارسات الإجرامية لسلطة الأمراء القهرية، والرعية مجردة من الحقوق كل التجريد، وهم واقعون تحت رحمة الأمراء وأصحاب حظوتهم ومخططاتهم أو نقمتهم التعسفية، ويتبين للمرء من خلال الحدث كله، وقد أخذه الفزع، الارتباط الداخلي للمحكومين، وتبعيتهم، اللتين تعدان أولا، وعلى نحو مطلق، التفسير السيكولوجي لإمكانية السلطة الاستبدادية الأميرية.

وهذا أمر لاجدال فيه غير أن مايؤسف له أن شيلر عرف ضد من يحارب، معرفة أكثر دقة إلى حد بعيد من معرفته من أجل من يحارب، وأن من السهل أن يخرج المرء من المسرحية بانطباع مؤداه أن كل شيء كان خليقاً أن يكون على ما يرام لو أن بعض الأشخاص الرئيسيين فحسب لم يكونوا من المتهتكين والأوغاد، بل كانوا أناسا مهذبين، . ولا ريب أن هذا لم يكن له بد، والحالة هذه، أن يحدث أثراً سياسياً هاماً، ولكن الألوان القوية والصارخة في النزعة الثورية، تنتقص هي ذاتها من أصالة الواقعية، ولست أريد بهذا أن أزعم أن واقع الحياة في الإمارات الاستبدادية الصغيرة كان أفضل مما يقدمه شيلر، غير أنه كان مختلفا على أية حال، وكان يتجلى في صورة أقل اتساما بالميلودرامية، ولم يكن شيلر في الوقت الذي كتب فيه لويزه ميلرين، يتمتع بالرزانة والنضج في الصياغة الفنية، إنها مسرحية عاصفة جذابة، عبقرية، فائقة التأثير، ولكنها تعد مع ذلك، مع النظر الأدق نوعاً ما، مسرحية رديئة حقا، وهي أثر يتهافت عليه الجمهور، ميلودرامي، كتبه إنسان عبقري، والحدث محسوب على أساس مفعم بالدسائس بالقياس إلى مسرحية جادة، وغير معقول في كثير من الأحيان، ومن أجل تحريك الحدث لابد أن ترسم الشخصيات باستثناء ميلر رسما مفرطاً في البساطة، بالأسود أو الأبيض. والأقوال والقرارات غير متوقعة في بعض الأحيان وغير معللة تعليلا كافيا، والحوار مفرط في

العاطفية ورقة الشعور، وحيثما يكون ظريفاً، لاذعاً، نبيلاً، يغدو متكلفاً على الدوام تقريباً، وصعب الفهم، وليس من النادر أن يكون هزلياً على غير قصد، وليقرأ المرء مثلاً المشهد الكبير بين الليدي ولويزة (٧،٤) الذي تعد كل كلمة فيه تقريباً غير طبيعية، ومع ذلك فإن النقص في الملكة الفنية عند شيلر في عصر نشوء المسرحية ليس بالحاسم بعد، وإنما يكمن التقصير في الواقعي قبل كل شيء في نوع المأساة البورجوازية ذاتها كما تكونت في القرن الثامن عشر، فقد كان هذا النوع مرتبطا بالشخصي، والمنزلي والمؤثر، والرقيق الشعور، و لم يستطع أن يتخلى عنه وكان هذا يتعارض، بفعل الإيقاع والمستوى الأسلوبي، مع توسع مسرح الأحداث الاجتماعي وتضمين المشكلات الاجتماعية السياسية العامة، ومع ذلك فعلى هذا الطريق ذاته تحقق الاختراق نحو السياسي والإجتماعي الأكثر عموماً، بينما باتت رابطة الحب المؤثرة، والخصوصية تماماً بحكم طبيعتها، لا تصطدم بعد بمقاومة الأشرار من الأقرباء، والوالدين، والأوصياء، أو بالعوائق الأخلاقية الخاصة، بل باتت تصطدم بعد عموماً، بالنظام الاجتماعي الطبقي المناقض للطبيعة، وقد صوّرنا في فقرات سابقة كيف أن الحب ارتقى في الكلاسيكية الفرنسية الكبرى، في القرن السابع عشر إلى أسمى المراتب بين الموضوعات المأساوية المستقاة من الواقع اليومي، وكيف اكتسب بعد ذلك مرة أخرى، في البدايات الأوربية الغربية للرواية الأخلاقية والكوميديا الدامعة احتكاكا بواقع الحياة العادي، غير أنه فقد شيئامن مكانته، فقد أصبح شهوانيا على نحو أوضح، وغدا مع ذلك مؤثرا ومرهف الحس، وفي هذه الصورة تناوله ثوريو حركة العصف والزحف وأضفوا عليه من جديد أرفع مكانة مأساوية، جريا على نهج روسو، من دون أن يُفرِّطوا أدنى تفريط بالبورجوازي، والواقعي والعاطفي، فغدا عند كل إنسان، وفي كل إطار رفيعا بحكم كونه أكثر الأشياء طبيعية ومباشرة وكانت أبسط أحواله وأنقاها تبدو شروطا للفضيلة الطبيعية، وكانت حريته تجاه العرف المجرد تبدو موضوعاً للحق الطبيعي الذي لايمكن التصرف فيه.

وهكذا توافرت في مسرحية لويزة ميلرين، لشيلر، نقطة انطلاق للسياسي الثوري ولواقعية مؤسسة تأسيسا سياسياً، ولكن قاعدة قصة الحب كانت مفرطة في الضيق وكان الأسلوب المؤثر العاطفي غير ملائم لصياغة الواقع الحق، وذلك أن العرضي

والشخصي، والعاطفي في الحالة الخاصة يستغرق الاهتمام إلى حد مفرط، ومن أجل إضفاء الجِدة الضرورية على الصراع، لابد من تصوير الرئيس وفورم في صورة أوغاد لاريب فيهم تبعاً لأنموذج المسرحية العائلية المؤثرة، ولو لم يكونوا كذلك، ولو ان الرئيس لم يكن مضطرا بعد ذلك بحكم المصادفة، وفي هذه اللحظة بالذات، إلى الارتباط بعشيقة الأمير عن طريق زواج، لكان المخرج، أو التأجيل على الأقل ممكنين، أما سائر الأحوال في الإمارة فلا نسمع عنها إلاّ تفاصيل متفرقة لا رابطة بينها، ولا يمكن ان تفهم دائما بوضوح، فهي دائما من الطراز القاسي، سواء أكانت تتعلق ببيع أطفال البلد جنودا إلى امريكا، أو بالأحوال في البلاط كما يرد الحديث عنها في المناقشة المستفيضة بين فرديناند والليدي (٣،٢) وهي تتلى دائما بلهجة خطابية تثير الرعدة، وهي تخلف دائما انطباعا مؤداه أن الدوق وبلاطه ليس لهما وظيفة على الاطلاق، بل يقومان بمجرد امتصاص دم الشعب بتبذيرهما واستغلاله لملذاتها الآثمة، أما الإشكالية الداخلية، والتشابك التاريخي، والوظيفة التاريخية، وعلل الانحلال الاخلاقي عند الحكام، والأحوال العملية في الدوقية فلا نسمع عنها، ولا نشعر بشيء يذكر، وليس هذا واقعاً، بل ميلودراما، وهو جد ملائم لإحداث أثر سياسي عاطفي قوى، ولكنه ليس تقديرا فنيا لواقع العصر، وهو يعد صورة شوهاء حتى عندما يصف أحوالاً وأحداثاً واقعية، لأنه يلقي عليها ضوءاً حماسياً انحيازياً، وهي منفصلة عن جذورها ومجردة من طبيعتها الداخلية، وربما كان أهم الموضوعات من أجل معرفة البنية الاجتماعية التي يبرزها هـ.آ. كروف التبعية الداخلية للرعية التي تعترف بالنير الجاثم عليها على أنه حق أبدي، في وَرَع غامض محدود، سيء التوجيه-وهذا الموضوع لايتجلى بوضوح كاف، أما عجز لويزة الناجم عن نقص في الحرية الداخلية (٣،٤) فيساء فهمه من قبل فرديناند، لأن الدسيسة تقتضي أن يوجه نحوها شبهة غيرة غير معقولة على الإطلاق، بعد كل ما تقدم-بحيث يصرف اهتمام المستمع على الفور عن موضوع العجز، كما تُزَوَّد لويزة، على نحو مطلق، وإلى حد بعيد جداً، ببراءة مؤثرة، وتتجلى مفعمة إلى حد بعيد بالمشاعر النبيلة بحيث لا يمكن التنبّه إلى معرفة محدوديتها وانعدام ثقتها بنفسها، من قبل المستمع تلقائيا، بل لايكون ذلك إلا للناقد المحلل لها ولشيلر، فهي تحدث حتى في ذلك المشهد،

وهي في صورة البطلة المضحية بنفسها، وحتى عندما تنطلي عليها خدعة فورم المضحكة، أثراً مؤداه أنها عظيمة ورهيبة .

ومع ذلك فالمسرحية عظيمة الأهمية في سياق بحثنا- لمجرد أنها ظلت فريدة في نوعها بين الأعمال الأكثر شهرة في الكلاسيكية والرومانسيّة الألمانيتين. ولم تجر بعد ذلك في عصر جوته محاولة لصياغة بيئة بورجوازية متوسطة من العصر الحاضر على أساس ظرفها الاجتماعي الراهن، صياغة مأساوية، وظل الموسيقي ميلر قبل كل شيء وحيداً تماماً في وضعه الأسلوبي، وشخصية ممتازة أكثر وحدة وطبيعية إلى حد بعيد من شخصية ابنته، وقد أعرض شيلر نفسه، وحركة الأدب الألماني على وجه الاطلاق، عن واقعية العصر الراهن القائمة على الخلط الأسلوبي الشديد والمصوِّرة للسياسيّ، والاقتصاديّ تصويراً مرهفاً وملموساً، أما الخلط الأسلوبي الذي جرى تبنيه بحماسة تحت رعاية شكسبير فلا يكاد يظهر إلا في الموضوعات التاريخية أو الخيالية-الشعرية، وحيثما يعالج الحاضر فهو يلتزم المجال الأصغر، اللاسياسي، أو يتجلى في صورة رعوية، أو ساخرة، موجها نحو الشخصي على سبيل الحصر، أما الواقعية الفعالة وإشكالية العصر المصوغة صياغة مأساوية، فلا تلتقيان أبداً، ويزيد هذا جدارة بالملاحظة، بل يزيده تناقضاً، إذا شئنا، أن الحركة الفكرية الألمانية في النصف الثاني من القرن الثامن عشر هي ذاتها التي أبدعت الأساس الجمالي للواقعية الحديثة، وأعني تلك الواقعية التي يشيرون إليها حديثا باسم التاريخية Historismus على ان طريقة النظر إلى حياة الإنسان وإلى المجتمع الإنساني، طريقة واحدة من حيث المبدأ سواء أكانت تتعلق بموضوعات الماضي أو موضوعات الحاضر، وسرعان ما يجري نقل التغيير في طريقة النظرة إلى التاريخ بالضرورة، إلى النظر في الأحوال الراهنة أيضاً، وعندما يعرف المرء أن العصور والمجتمعات لايحكم عليها بناء على تصور أنموذجي لما يستحق أن يطمح المرء إليه على نحو مطلق، بل يحكم على كل منها تبعا لشروطها الأولية الخاصة بها، وعندما لايقتصر المرء بعدُ على إدخال الشروط الأولية الطبيعية، كالمناخ والأرض، في الحسبان، بل يدخل أيضاً الشروط الأولية الفكرية والتاريخية، وعندما ينبعث بذلك الوعي الخاص بتأثير القوى التاريخية وبعدم إمكان المقارنة بين الظواهر التاريخية، وكذلك باضطرابها الداخلي الدائم، وعندما يكتسب المرء نظرة عميقة إلى وحدة الحياة في العصور، بحيث يظهر كل عصر في صورة كل متكامل ينعكس جوهره في كل صورة من ظواهره، وأخيراً عندما تترسخ القناعة بأن المهم في الحدث لا يمكن إدراكه من خلال معلومات تجريدية وعامة،

وأنه لايجوز للمرء أن يلتمس المادة لذلك، في ذُرَى المجتمع وفي الحركات الرئيسية، وفي أعمال الدولة فحسب، بل في الفن والاقتصاد والحضارة المادية والفكرية، وفي أعماق الحياة اليومية والشعب، لأن الخصوصي، والذي يموج- بالحركة الداخلية، والمتمتع بالسريان العام، سواء بالمعني الأكثر محسوسية أم بالمعنى الأكثر عمقاً، لايمكن ادراكه إلا هناك، عند ذلك يجب أن يُنْتَظَر أن تنقل هذه المعارف إلى الحاضر أيضاً، وأن تظهر هي أيضاً، بناء على ذلك، على أنها خصوصية على نحو لا يقبل المقارنة، تحركها قوى داخلية، وتتطور، أي أنها تظهر قطعة من التاريخ تغدو أعماقها اليومية ومجموع بنيتها الداخلية مثيرين للاهتمام، سواء في نشوئها أم في اتجاه تطورها، ومن المعروف الآن أن المعارف المسرودة- آنفاً والتي تتجمع كلها في اتجاه فكري يسمى النزعة التاريخية Historismus قد ازدهرت الازدهار الكامل خلال النصف الثاني من القرن الثامن عشر في ألمانيا والحق أنه كانت توجد أيضاً من قبل، وفي أماكن أخرى، تيارات مهدت للنزعة التاريخية وأثرت في صياغتها، ولكن هذه الصياغة ذاتها حدثت في ألمانيا خلال عصر جوته، ولا نحتاج هنا إلى الإفاضة في ذلك، إذ كتب حول الموضوع شيء كثير وممتاز، على أن كتاب فريدريش ما ينكه حول نشوء النزعة التاريخية، (مونيخ وبرلين، ١٩٣٦) هو التصوير الأجمل والأنقى الذي أعرفه، وفي ألمانيا تلك الأيام كانت الثورة تُمارَس أيضاً على أوسع نطاق ضد الذوق الكلاسيكي والعقلاني الفرنسي، وتم في هذا الصدد التغلب على ما نسميه بالفصل الأسلوبي، أي إبعاد الواقعي عن المأساة الرفيعة، وهو الشرط الأول الأساسي للواقعية ذات المرتبة المأساوية، سواء منها التاريخية، أو المعاصرة، ومع ذلك فلم تصل الأخيرة، على الأقل، أي المعاصرة، إلى تكوينها الكامل، بل دخلت المعالجة الأدبية للموضوعات التاريخية، التي كان قد شُرِع بها بقدر كبير من الصدق الحسي في أعمال جوته العائدة إلى صباه، من جديد، في نوع من الفصل الأسلوبي من جراء التطور اللاحق لشيلر. وكانت طبيعة شيلر الثنوية التي تفصل بين الفكرة والشيء المحسوس فصلا صارما، تتوطد على نحو مطرد الزيادة، وكان اهتمامه يتجه فيما بعد نحو تأثير الأخلاقي في الانسان وحريته المبنية على الاخلاقي بدرجة أكبر إلى حد بعيد مما تتجه نحو خصوصيته الحسية المندمجة في اطارها التاريخي.

ومع ذلك فما يشغلنا هنا أولاً إنما هو الواقعية في الموضوعات المعاصرة،- ونحن نريد أن نحاول تحديد العلل التي كانت تعوق تكونها الكامل، مع توفر الشروط الأولية الملائمة إلى حد بعيد، وهي تكمن في الظروف المعاصرة ذاتها، وفي علاقة كبار الكتاب، بل الطبقات الكبرى في المانيا قاطبة، بها، حيث ستترتب معالجة جوته في المقام الأول بسبب

تأثيره المهيمن من ناحية، ولأن أحداً من الكتاب الآخرين لم يأتِ، مثلَه بهـذا القـدر الكبير من الاستعداد الطبيعي لمعالجة الحسي والواقعي، من الناحية الأخرى.

ولم تكن الظروف المعاصرة في المانيا تسنح لواقعية واسعة النطاق إلا بصعوبة. وكانت الصورة الاجتماعية غير موحدة، وكانت حياة المجموع تجرى ضمن خليط مشوش من الأرضيات التاريخية الصغيرة والإقطاعات التي كانت قد تكونت من جراء الظروف- السياسية المتصلة بالأسر الحاكمة، وفي كل منها كان يستثار ما يضيق به الصدر وما يحبس الأنفاس أحياناً، عن طريق الارتياح التَقَوي، والشعور بالتأسيس التاريخي، وذلك ما كان كله أكثر ملاءمة للتأمل النظري، ولزيادة الجِدّة والتقوقع، والتصلب المحلي، منه لمعالجة العملي والواقعي الصريح الشامل لعلاقات أكبر ومجالات ارحب.

وتبين بدايات النزعة التاريخية الألمانية بوضوح آثار الظروف التي تكونت فيها، وقد أسس يوستوس موزر أفكاره على بحثه في التطور التاريخي لمجال محدد كل التحديد هو وَقْف أوسنابروك الكبير، وكان هردر يرى، في مقابل ذلك، الأشد عموميةً واتساعاً في التاريخي، وكان يرى بذلك في الوقت نفسه أيضاً الخصوصيَّ العميق فيه، ولكنه كان يقدمه بقدر حد قليل من المحسوسية، بحيث لم يكن من الممكن على الاطلاق أن يستخلص منه دليل ملموس لصيانة الواقع وتتجلى عند هذين نفسيهما الاتجاهات الأساسية التي حافظت عليها النزعة التاريخية الألمانية زمناً طويلاً: التقليدية الشعبية-العملية من ناحية، والطموح إلى التكامل القائم على التأمل النظري من الناحية الأخرى، وكلاهما أكثر اهتماما إلى حد بعيد بروح التاريخ المتعالية على الزمان وبصيرورة ماهو قائم منهما بالبذور الموجودة حاليا للمستقبلي المحسوس، وظل الأمر على هذه الحال، في كل ماهو جوهري، حتى كارل ماركس، وكان بقاؤه على هذه الحال يرجع في جزء كبير منه إلى أن المستقبلي الملموس الذي كان يتجلى، مندفعا من الخارج، منذ العقود الأخيرة للقرن الثامن عشر، في صورة مالا يمكن تحويله، على نحو مطرد، كان يثير الفزع والمقاومة عند معظم الألمان البارزين، وكانت الثورة الفرنسية بكل إشعاعاتها، والانقلابات التي جرتها وراءها، وبذور البنية الاجتماعية الجديدة التي نشأت عنها على نحو لا يقاوم، على الرغم من كل تأثير مضاد، تواجه المانيا سلبيةً، مقاومةً، مُعْرِضة، ولم تكن القوى المهَّددة، العائدة إلى الماضي هي وحدها التي ناصبتها العداء، بل كان معها أيضاً الحركة الفكرية الألمانية الناشئة، وهنا نلتقى بجوته.

أما علاقة جوته بالثورة، والحقبة النابليونية، وحروب التحرير، والاتجاهات المتجلية في القرن التاسع عشر، فمعروفة، وقد نجمت عن منشأه الطبقي البورجوازي القديم، وعن المركز الاجتماعي الفريد الذي كان قد اختاره لنفسه صورة للحياة، وعن أعمق ميوله وغرائزه، وأخيراً عن ثقافته التي كانت تقوده على نحو مطرد الزيادة إلى تقدير مايتكوّن على نحو تدريجي، والنفور من التخمر بغير صورة، والمقاومة للانخراط في النظام، على ان موقفه السياسي لا يشغلنا هنامن حيث كونه موضوعاً حقيقياً، بل بطريقة غير مباشرة، بقدر ما كان يحدد طريقته في المعالجة الأدبية للموضوعات المعاصرة.

أما كتبه تلك التي تتناول، كلياً أو جزئياً، وبصورة مباشرة أو غير مباشرة-الأحداث الثورية فتشترك جميعاً في هذا، وهو أنها لا تزجّ بنفسها في حمأة القوى الدينامية التي تعمل عملها وهي تقدم أحياناً، بأشد الطرق محسوسية، أعراضاً متفرقة وانعكاسات ونتائج أيضاً تتجلى في مصير مهاجرين ومجالات حدودية لشخصيات متفرقة أخرى وأسر ومجموعات، وبمجرد أن تتعلق المسألة بالقضية على وجه الإجمال يتجه جوته نحو العموميّ والأخلاقي،ضيّقَ الصدر أحياناً، ومتذرعاً بالحكمة الدنيوية والسياسية ذات التشاؤم المرح أحياناً أخرى، إن المرء لخليق أن يحمد لعقل نشيط منتج، كما يكتب هو في حوليات عام ١٧٩٣، ولرجل ذي عقلية وطنية أصيلة، يشجع الأدب المحلي، أن يفزعه انهيار كل ماهو قائم من دون أن توحي اليه أدنى ضروب الحدس، بما عسى أن ينجم عن ذلك من أمور أفضل، بل حتى من أمور مختلفة فحسب، وأن المرء سيوافقه إذا كان يزعجه أن تمتد أمثال هذه المؤثرات إلى المانيسا، وأن يتناول القلم قومٌ مجانين، بل غير لائقين. وإذاً فقد كان الاستياء هو الذي يمنعه أن يشتغل بالتعديل الطبقي الاجتماعي بطريقة قائمة على تاريخ التطور، بصورة مستحبة، كما فعل ذلك بالكثير جداً من الموضوعات الأخرى بطريقة يمكنها، وحدها، كما كان يعرف أفضل من أي امرئ سواه، أن تؤدي إلى أن تنطلق ألوان الشعور المسبق. وفي صفحة بالغة الجمال من كتابه عن النزعه التاريخية (II، ٥٧٩)، يتحدث ماينيكه عما يفهمه جوته من التاريخي: النشوء البطيء النمو للبنى التاريخية، انطلاقاً من قوى الدفع الداخلية، وتكّون الفردي من النموذجي، وتدخل قوى قدرية Schiksalsgewalten لايمكن تقديرها، في هذا النمو، وواقع الحال أنه، كما يتابع ماينيكه القول، كان يحس بالتيار الحيوي العام في التاريخ دائماً في الحقيقة، ولكنه لم يكن يلتقط منه إلا تلك الظاهرات التي استطاع أن يتمكن منها على نحو مباشر، بأخص مبادئ المعرفة عنده، لأنه أحبها، وبذلك يتم تسليط الضوء على مبدأ الاختيار عند جوته، في مقابل

التاريخ، كما هو متضمن في الكلمة الختامية الرثائية الخاصة بوصف اللاجئين للأحوال في فلورنسا، (في ملحق ترجمة بنفينوتو سيلليني)، وهناك يقول جوته:

> لو أن لورنزو (الفاخر) عاش حياة أطول، واستطاع أن يحقق صياغة مكتملة تتقدم على مراحل للوضع الذي جرى توطيده، لكان تاريخ فلورنسا ممثلا لاجمل الظاهرات ولكن لا يُقَدَّر لنا أن نشهد في مسيرة الأشياء الأرضية تحقق الممكن الجميل إلا نادراً.

وفي أقوال مانيكه هذه يبدو لي، بلا ريب، أن هناك شيئاً واحداً ليس بالواضح تماماً، إذ يبدو لي أن جوته كان خليقاً أن يتمكن أيضاً من أجزاء التاريخ المتروكة جانبا من قِبَله "بأخص مبادئ المعرفة" عنده، على نحو مباشر، لو أنه أحبها. فالنفور يمنعه من تطبيق تلك المبادئ الخاصة بالمعرفة، ومن أجل ذلك لم تتكشف له الظاهرات، وتعد دينامية ألوان الصراع الاجتماعي، والأساس الاقتصادي للتاريخ الفلورنسي، اللذان لم يكن يلقي إليهما بالاً أو كان يشير اليهما اشارة ضئيلة تماما (وأنا أعيد بهذه الكلمات صياغة نص ما ينيكه)، والاضطرابات المدنية التي كان يهاجمها على أنها "نقائص دولة محكومة حكما سيئاً وتدار بسياسة سيئة"، غير باعثة للسرور عنده، ومن أجل ذلك يكون إعراضه، أو أنه، حين كان يضطر مع ذلك إلى الخوض في أمثال هذه الأشياء، كان يُحَوِّل نفسه من متأمل للمأساوي ذي اللهجة المحلية، إلى أخلاقي، كلاسيكي، ويبدو لي أنه لا يعود يحس، في أمثال هذه اللحظات، "بالتيار الحيوي العام للتاريخ"، ويتمثل "تحقيق الامكانات الجميلة" بالقياس إليه، أوّلاً وآخرا، في ازدهار الثقافات الرفيعة الارستقراطية التي يمكن أن يزدهر فيها افراد ذوو شأن دونما عائق، ويعد مفهوم النظام الذي كان يلوح له في هذا الصدد قائما على فلسفة السعادة إلى حد بعيد، ويتبين من نفوره من كل ماهو انفجاري قسري، ذلك النفور الذي يعد على النحو ذاته نتاجا للتيار الحيوي للتاريخ، أنه ظل في صدده عند الدلاليّ، والشخصيّ والأخلاقي، وأنه كان يعلق على تاريخ فضائح البلاط قبيل الثورة الفرنسية الخاصة بالدسائس والطرائف، والتي لم تكن، بلا ريب، إلا عَرَضاً دالاً على ظروف معينة في أرفع الأوساط. ولكنها لم تكن بحال من الأحوال تشي بأي شيء جوهري من القوى التاريخية للأزمة الثورية، وكان يعلق على ذلك التاريخ أهمية يبلغ من شأنها أنه ظل حيال ظاهرة نابليون الهامة وقتا طويلا، يميل إلى أن يرى في ذلك "خاتمة" كانت تحل اللغز بطريقة حاسمة وغير متوقعة (الحملة في فرنسا، حوالي النهاية) وأنه لكي يورد في نهاية الأمر تصريحاً يعد، من بين التصريحات الكثيرة، متميزا بحدة خاصة، يكتب في "سنوات التجوال" بمناسبة حملة ضد "الآراء السائدة" في العلوم، الجملة التالية: "قد تجد

الكنيسة والدولة على كل حال سبباً لأن تَعُدّا نفسيهما سائدتين: إذ أن علاقاتهما مع الجمهور الجامح، وإذا تم الحفاظ على النظام فحسب فليس مهما بأي وسيلة كان ذلك، غير أن الحرية المطلقة إلى أبعد حدود الإطلاق ضرورية في العلوم... (سنوات التجوال، الكتاب الثالث، الفصل ١٤)، وأمثال هذه المواقف والتصريحات هامة بالقياس الينا هنا، على نحو أقل مباشرة، على قدر ما تبين فكرة جوته المحافظة، والارستقراطية والمعادية للثورة، ومن الناحية المباشرة، لأنها توضح كيف كانت فكرة جوته تمنعه من ادراك الأحداث الثورية بالمنهج الذي يعد خاصا به في العادة، وهو المنهج الواقعي-الحسي الخاص بتاريخ التطّور، وأنها لم تكن تعجبه فكان أقرب إلى أن يسعى إلى التحرر منها، منه إلى أن يفهمها، وقد وجد التحرر في أخلاقية رافضة حيناً وفلسفية مرحة حيناً آخر، وهي تمثل بالقياس إليه المبتذل الذي يكبح جماحنا جميعاً والوضيع الذي هو القويّ، "وما يقوله لك الناس أيضاً".

ومما يتوافق مع ذلك أيضاً أن سائر الكتب ذات الطابع الجدي، والتي تصف الأحوال الاجتماعية المعاصرة، تعرض مصائر الأشخاص على أساس راسخ طبقي ينتمي إلى الطبقة الوسطى القديمة من دون أن تغدو حركات الأعماق السياسية الاقتصادية في تلك الحقبة ملموسة إلى حد بعيد، أما المكان والزمان فلا يشار إليهما إلا بأشد الأشكال عموماً، بحيث يبدو المرء وكأنه يتحرك، على الرغم من القدر الكبير من المعقولية في التفاصيل، في اللامحدود، فيما يتصل بالكل السياسي الاقتصادي، وفيما لا يمكن التعرف عليه على نحو أكيد، وتعد "سنوات تعلم فيلهلم مايستر" هي الأكثر واقعية إلى حد فائق، وكان ياكوبي يجد فيها، كما يروي جوته في الحوليات (١٧٩٥)، "الواقعي شيئاً لا ينشرح له الصدر، وهو فوق ذلك عائد إلى محيط وضيع" على أن هذا الواقعي سحر آخرين من المعاصرين واللاحقين، ولكن لا يجوز للمرء من أجل ذلك أن يخفي كيف كان مجال الواقعي محدوداً على نحو صارم، فالأحوال المحسوسة في المجال السياسي، أو الاقتصادي السياسي لا يَردان في الحديث، وقلما تبرز الانقلابات المعاصرة في ترتيب الطبقات الاجتماعية، وهي تذكر ذات مرة بالطبع وذلك بطريقة تتخذ معها مجموعة من الشخصيات في الطبقات الكبرى إجراءات احتياطية ضد الهزات الثورية: إذ لما كان من المستحسن في الوقت الحاضر "أن يمتلك المرء في مكان واحد فحسب، وأن يعهد بماله إلى مكان واحد" فإنهم يتفرقون في كل أرجاء العالم ويكتسبون الممتلكات في كل مكان، و"يضمنون لأنفسهم، فيما بينهم، حياتهم في الحالة الوحيدة، وهي أن تخرِج ثورة على الدولة الواحد أو الآخر عن أملاكه

تماماً، (الكتاب الثامن، الفصل السابع)، ومثل هذه الإجراءات الاحترازية قلما تفهم من الرواية ذاتها، إذ لا يمكن الوقوع في سائر أقسامها، ولا سيما الأقسام السابقة، على شيء من آثار ذلك الاضطراب السياسي الاجتماعي الذي كان يمكن أن يبرز خطة أمنية كانت ما تزال غير مألوفة في تلك الحقبة، فالعالم البورجوازي-الطبقي يلوح أمام عيني القارىء في سكون مستقل عن الزمان تقريباً، فعندما يقرأ المرء عن والد فيلهلم، وعن جده، وعن والد صديقه فيرنر، وعن عاداتهم في الحياة وفشاتهم، وأعمالهم، وآرائهم، يحسب المرء أنه في مجتمع ساكن كل السكون لا يتغير إلا على نحو تدريجي تماماً، من جراء تعاقب الأجيال، وما أكثر ما تبدو البنية الطبقية بعيدة عن الفساد والاهتزاز بعداً كاملاً، في الرسالة التي يكتبها الفتى فيلهلم نفسه، إلى صديقه فيرنر تبريراً لرغبته في أن يغدو ممثلاً، وقد جاء فيها (الكتاب الخامس، الفصل الثالث):

لست أعرف ما عسى أن يكون عليه الحال في البلدان الأجنبية، ولكن الثقافة العامة إلى حد ما، والشخصية، ان جاز لي أن أقول ذلك، لاتتاح إلا للرجل النبيل، ففي وسع المواطن أن يحصل على المكاسب، وأن يثقف فكره على أبعد الاحتمالات ولكن شخصيته تضيع مهما يتخذ من المواقف...

وحين لا يعرف النبيل في الحياة العامة حدوداً على الاطلاق، وحين يكون في وسع المرء أن يجعل منه الملوك والشخصيات المشابهة للملوك، يكون من حقه أن يقف أمام أنداده في كل مكان، بوعي هادىء، ويحق له أن يتقدم إلى الأمام في كل مكان، على حين لا يلائم المواطنُ شيء أفضل من الشعور الخالص الهادىء بخط الحدود المرسوم له، ولا يجوز له أن يسأل: من أنت؟ بل لا يجوز له إلا هذه الأسئلة: ماذا عندك، من الرأي والمعرفة، والكفاءة، وكم تملك من الثروة؟ ولئن كان النبيل يعطي كل شيء عن طريق تصوير شخصيته، فإن المواطن لا يعطي عن طريق شخصيته شيئاً، ولا ينبغي له أن يعطي شيئاً، أما ذاك فيحق له، وينبغي له، أن يتألق، وأما هذا فلا ينبغي له إلاّ أن يكون، وما يريد أن يتألق به مضحك وناب عن الذوق، ينبغي لذاك أن يعمل ويفعل، أما هذا فينبغي له أن ينجز ويحقق، وعليه أن يحصل على كفاءات مختلفة ليكون مفيداً، ويشترط بصورة أولية ألاّ يوجد انسجام في كيانه، وليس من الجائز أن يوجد، لأنه يضطر إلى إهمال كل شيء آخر، لكي يغدو مفيداً.

ولا تعود حريرة هذا الفرق إلى كبرياء النبلاء وتخاذل المواطنين مثلاً، بل إلى بنية المجتمع نفسه، وقلما يعنى الناس بأن يتغير شيء من ذلك ذات مرة، وما الذي سيتغير، وجملة القول أن

عليّ، تبعاً لما تسير عليه الأمور الآن، أن أفكر في نفسي، وكيف أنقذ نفسي وأعرف ما هو حاجة لا بد منها بالقياس إلي، وأظفر بها.

وأنا أحس الآن بميل لا يقاوم إلى ذلك التثقيف المتناسق بالذات، لطبيعتي التي قصر بها مولدي، وهذه أيضاً قطعة هامة من المذهب الكبير، وقد كان جوته أيضاً ابن مواطن ينتمي إلى النظام الاجتماعي الطبقي، وكان هو أيضاً ينطوي على ميل لا يقاوم إلى ذلك التثقيف المتناسق لطبيعته، وكان مثاله الثقافي يضرب بجذوره في التطور الطبقي- الأرستقراطي لعمومية التألق المتسمة بالسمو وعدم التخصص، على الرغم من أنه تطور بين يديه إلى انصراف كلي إلى القضايا المتخصصة، وكان هو أيضاً يسعى، مثل فيلهلم مايستر، إلى طريق فردي تماماً للخروج من الطبقة الوسطى من دون أن يحفل بامكانية تغير شيء في بنية المجتمع ذات مرة، وبماهية هذا الشيء، وقد وجد، على نحو أسرع إلى حد بعيد، وأكثر يقيناً من فيلهلم مايستر الذي يأمل بلوغ هدفه ممثلاً، الطريق الذي يتماشى مع رغائبه، حين لبى خلافاً لغريزة أبيه السيئة الظن، دعوة دوق فايمار، وأنشأ لنفسه ذلك المركز الفريد في نوعه، والعالمي في أضيق اطار له، والمفصل على قَدّه بدقة، وحين عاد لسبعة عشر عاماً خلت من الحملة في فرنسا حيث كان قد عرف بأشد الطرق إلحاحا، أن حقبة جديدة من تاريخ العالم تنطلق من هنا، واليوم "هنالك وصلته في ترير رسالة أمه: وذلك أن عمّاً له، كان قاضياً محلفاً (حيث استبعد بذلك أقرب أقربائه من منصب عضو في المجلس البلدي) قد مات، وجعل القوم يستفسرون منه، هل يمكنه الآن أن يقبل وظيفة عضو في المجلس البلدي، إذا ما تم انتخابه؟ وما من شك في أنه اضطر إلى الرفض، فقد كان قد حدد وجهة حياته على نحو مختلف منذ عهد طويل ومن المفيد أن يقرأ المرء الخواطر التي سردها في هذه المناسبة، والأسباب التي بينها (الحملة في فرنسا، ترير، في التاسع والعشرين من تشرين الأول)، وهي تنتهي بالجمل التالية:

وأنى لي أن أبدو نشيطاً بالفعل في المجال الخصوصي تماماً، حيث يترتب على المرء أن يكون قد ربي من أجل ذلك على نحو ربما كان أكثر اخلاصاً منه نحو كل مجال آخر؟ وكنت قد تعودت منذ سنوات كثيرة جداً أعمالاً لا تتلاءم مع كفاءاتي وهي في تلك الحقبة الأعمال التي قلما تقتضيها حاجات المدينة وأغراضها، بل ربما جاز لي أن أضيف أنه إذا كان من الواجب ألا يقبل في المجلس البلدي إلا المواطنون من الطبقة الوسطى فسأكون عندئذ غريباً عن تلك الحالة غربةً تجعلني أنظر إلى نفسي على أنني أجنبي تماماً...

على أن الخلفية الاجتماعية في (الأنساب المختارة) أقل اضطراباً منها في (فيلهلم مايستر)، وفي مقابل ذلك تتجلى أكثر الحركات المعاصرة حيوية في كتب السيرة الذاتية، إذ

تُعرَض مسارح الأحداث، والأحداث، وظروف الحياة العامة الأكثر تبايناً بصدق حسي، ومع ذلك فهي محكومة في تبدلها بمسار حياة جوته وتطوره، كما أن كلاً منها على حدة يتحول إلى موضوع للتصوير من حيث دلالته بالقياس إلى جوته أكثر مما يتحول إلى ذلك في حد ذاته، ويكون الاهتمام الحقيقي الذي يتجلى في التداول الدينامي الخاص بتاريخ التطور، على الأغلب في الشخصي وفي الحركات الفكرية التي أسهم فيها جوته، بينما يجري تناول الأحوال العامة بصورة حية ومحسوسة في أكثر الأحيان، في الحقيقة، ولكن في صورة ظروف مقبولة ومستقرة.

ويظل من نتائج ذلك أن جوته لم يصور قط واقع الحياة الاجتماعية المعاصر له تصويراً دينامياً، و لم يصوره أبداً على أنه بذرة للصياغات الناشئة والمستقبلية، وحيثما يتطرق إلى اتجاهات القرن التاسع عشر بصورة كاملة فإنما يحدث ذلك في تأملات عامة، وهذه التأملات تكاد تكون تقييميةدائماً، ويغلب عليها سوء الظن والرفض، فقد كان التطور التقني المتمثل في النظام الآلي، والاسهام المتنامي للجماهير في الحياة العامة الواعية، من بواعث الاستياء لديه، وكان يتنبأ بالتحول نحو السطحية في الحياة الفكرية، ولم يكن يرى شيئاً يمكن أن ترجح كفته على مثل هذه الخسارة، وكان يقف أيضاً كما هو معلوم، موقفاً بعيداً عن الوطنية السياسية التي كانت خليقة أن تتمكن من أن تفضي، ضمن ظروف أكثر ملاءمة في تلك الأيام بالذات، إلى توحيد الحالة الاجتماعية في ألمانيا، ولو حدث هذا في تلك الأيام لكان من الجائز أن يتم التأهب على نحو أكثر هدوءاً لتلاؤم ألمانيا مع الواقع الجديد الناشيء في أوروبا وفي الكرة الأرضية وأن تتم صياغته على نحو أكثر تحرراً من اللايقين والافتعال، وكان يشكو من الوضع السياسي في ألمانيا، ولكن بدون عاطفة حماسية، وكان يتناول هذا الوضع على أنه مسلم به. وهو يصرح في رسالة جدلية (الحركة الأدبية لنابذي السراويلات، طبعة اليوبيل، ٣٦، ١٣٩) بأن الأعمال الكلاسيكية القومية لا يمكن أن تنشأ إلا حيث يعثر الكاتب "في تاريخ أمته على أحداث عظيمة ونتائجها، في وحدة ناجحة وذات دلالة وأن الحالة ليست على هذه الصورة في ألمانيا، فلينظر المرء في وضعنا (وضع الكتاب الألمان)، كما كان وما زال، ولينظر في الأوضاع الفردية، التي يتكون فيها الكتاب الألمان، وعندئذ سيسهل على المرء أن يجد وجهة النظر التي يجب الحكم عليهم انطلاقاً منها، أيضاً، ولا يوجد في أي مكان من ألمانيا بؤرة لصياغة الحياة الاجتماعية، حيث يلتقي الكتاب، ويستطيعون أن يتثقفوا بطريقة ما، وبمعنى ما، ويتركون في معظم الأحيان لأنفسهم فحسب، وللانطباعات الناشئة عن أحوال كل في مادته، بل

يولدون متفرقين،ويربون، تربية مختلفة إلى أقصى الحدود متباينة كل التبـاين..." ومـع ذلـك فان أسفه لهذا الوضع ليس إلا جزئيا، إذ قال قبيل ذلك" ولكن لايجوز أن يؤخذ على الأمـة الالمانية ان وضعها الجغرافي يضـم بعضهـا الى بعـض على نحـو وثيـق بينمـا يمزقهـا وضعهـا السياسي. ونحن لا نريد أن نرغب في الانقلابات التي قد تمهد في ألمانيا لأعمـال كلاسيكية "وقد كتب هذا المقال بلا ريب منذ عام ١٧٩٥، ولكنـه لم يكـن حتـى بعـد ذلـك أيضـاً" ليرغب في الانقلابات "التي كانت خليقة أن تتمكن من إنشاء مركـز للصياغـة الاجتماعيـة للحياة".

ومن الجنون الكامل أن يتمنى المرء لـو كـان جوتـه مختلفـا عمـا كـان عليـه فغرائـزه، وميوله، والمركز الاجتماعي الذي أوجده لنفسه، والحدود التي فرضها على نشـاطه عـائدة إليه، ولاسبيل الى تصور شيء وراء ذلك من دون ان يفسد المجموع، ولكن الناس حـاولوا، في نظرة خلفية الى ما حدث منذ ذلك الوقت، أن يصـوروا لأنفسـهم أي أثـر كـان جوتـه خليقا أن يحدثه في الأدب والمجتمع الألمانيين لـو أنـه كـرس لبنيـة الحيـاة الحديثـة الآخـذة في التكوُّن بطاقته الحسية، وبراعته الفائقة في الحياة، والحرية الواسعة في نظرته، مزيداً مـن الميـل الى التشكيل وارادته.

وقد ظل التمزق والمحدودية في الواقعيّ هو ذاتـه عنـد معاصريـه الأحـدث سنا وعنـد الأجيال التالية وحتى أواخر القرن التاسع عشر ظلت أهم الأعمال التي تسعى مطلقاً، وعلى نحو جدي، الى صياغة موضوعات المجتمع المعاصر في مجال نصف خيالي أو رعوي، أو على الأقل في المجال الضيق للمحلّي، وهي تقدم صورة الاقتصادي والاجتماعي والسياسي، على أنها صورة مستقرة، وهذا ينطبق بصورة متساوية على كُتّاب يشـتد التبـاين بينهـم وكـلٌّ منهـم علـى جـانب عظيـم مـن الأهميـة، مثـل جـان بـاول، ى. ت. آ. هوفمـان، يرميـاس جوتهلف، آدالبرت شتفتر، هيبل، شتورم، أما عند فونتانه فقلما تبلغ الواقعية الاجتماعية الى الأعماق، وأما الحركة السياسية عند جوتفريدكيلر فهي سويسرية على نحـو صريـح. وربمـا كان كلايست، ومن بعده بوشنر، قادرين على إحداث انعطاف مـا ولكـن لم يقسـم لهمـا تطور حر، وماتا في سن مبكرة.

١٨ - في قصر دي لامول

A l'hôtel de La Mole

Un matin que l'abbé travaillait avec Julien, dans la bibliothèque du marquis, à l'éternel procès de Frilair :

— Monsieur, dit Julien tout à coup, dîner tous les jours avec madame la marquise, est-ce un de mes devoirs, ou est-ce une bonté que l'on a pour moi?

— C'est un honneur insigne! reprit l'abbé, scandalisé. Jamais M. N.... l'académicien, qui, depuis quinze ans, fait une cour assidue, n'a pu l'obtenir pour son neveu M. Tanbeau.

— C'est pour moi, monsieur, la partie la plus pénible de mon emploi. Je m'ennuyais moins au séminaire. Je vois bâiller quelquefois jusqu'à mademoiselle de La Mole, qui pourtant doit être accoutumée à l'amabilité des amis de la maison. J'ai peur de m'endormir. De grâce, obtenez-moi la permission d'aller dîner à quarante sous dans quelque auberge obscure.

L'abbé, véritable parvenu, était fort sensible à l'honneur de dîner avec un grand seigneur. Pendant qu'il s'efforçait de faire comprendre ce sentiment par Julien, un léger bruit leur fit tourner la tête. Julien vit mademoiselle de La Mole qui écoutait. Il rougit. Elle était venue chercher un livre et avait tout entendu; elle prit quelque considération pour Julien. Celui-là n'est pas né à genoux, pensa-t-elle, comme ce vieil abbé. Dieu! qu'il est laid.

A dîner, Julien n'osait pas regarder mademoiselle de La Mole, mais elle eut la bonté de lui adresser la parole. Ce jour-là, on attendait beaucoup de monde, elle l'engagea à rester...

جوليان سوريل، بطل رواية ستندال، الأحمر والأسود (١٨٣٠)، وهو انسان شاب، طموح وعاطفي، وابن مواطن بسيط من فرانش - كومتيه، يصل، عن طريق تشابك الظروف، من مدرسة الكهنة في بيزانسون، حيث كان يدرس اللاهوت، إلى باريس، سكرتيراً لسيد عظيم، هو المركيز دي لامول الذي يحظى بثقته، أما ماتيلدا، ابنة المركيز فهي فتاة في التاسعة عشرة، ظريفة مدللة، خيالية، يبلغ من كبريائها أن وضعها الخاص ومحيطها يأخذان في بعث السآمة لديها، ويعد نشوء شغفها بـ"أجير" أبيها مأثرة من

مآثر ستندال التي تحظى بكثير من الإعجاب، ومن المشاهد التمهيدية التي يبدأ فيها اهتمامها بجوليان بالانبعاث، المشهد الثاني من الفصل الرابع، من الكتاب الثاني:

وذات صباح، بينما كان الأب يعمل مع جوليان في مكتبة المركيز، في قضيــة فريلــير الخالدة، قال جوليان فجأة: ياسيدي، أوَ يعد الغداء كل يوم مع السيدة المركيزة واحداً من واجباتي أم إحساناً من القوم إليّ.

وأجاب الاب في استنكار:

بل هو شرف عظيم، فإن عضو الاكاديمية م.ن. لم يقدر قط على أن يظفر بذلك لحفيده السيد تانبو وهو الذي يتملقها تملّق المثابر منذ خمسة عشر عاما.

- إن هذا ياسيدي هو الجزء الأكثر صعوبة في عملي، ولقد كان شعوري بالملل أقل من ذلك في المدرسة، واني لأرى القوم يتثاءبون أحيانا، حتى الآنسة دي لامول، على الرغم من أنها خليقة أن تكون قد تعودت إيناس أصدقاء المنزل، واني لأخشى أن يتولاني النعاس، فامننْ عليّ بالتماس الإذن، بالذهاب للغداء ببضعة قروش في نزل متواضع.

وكان الأب المحدث النعمة حقا، عظيم التقدير لشرف الغداء مع سيد عظيم، وبينما كان يبذل الجهد لحمل جوليان على تفهم هذا الشعور حملتهما جَلَبة خفيفة على أن يلتفتا برأسيهما فأبصر جوليان الآنسة دي لامول التي كانت تنصت، واحمّر وجهه، وكانت قد أقبلت تلتمس كتابا، وسمعت كل شيء، وكانت تنطوي على بعض الاحترام لجوليان، وكانت تقول في نفسها إن هذا ليس مطبوعا على الهوان مثل هذا الكاهن الشيخ، ياإلهي! ماأقبحه، وعند الغداء لم يجرؤ جوليان على النظر إلى الآنسة دي لامول، غير أنها تفضلت بتوجيه الخطاب إليه، وفي هذا اليوم كان القوم ينتظرون كثيرا من الناس، فطلبت إليه البقاء..."

ويعد هذا المشهد، كما قلنا، من الأعمال التي تصنع الأساس لورطة غرامية جامحة ومأساوية إلى أقصى الحدود، وتمّهد لها، أما وظيفتها وقيمتها السيكولوجية فلن نناقشها هنا، إذ أن هذا يقع خارج موضوعنا، ومايهمنا في المشهد هو التالي:

كان المشهد يوشك أن يكون غير مفهوم بدون الإلمام البالغ الدقة والتفصيل بالوضع السياسي والطبقة الاجتماعية والأحوال الاقتصادية في لحظة محددة تماما وهي: فرنسا قبيل

ثورة تموز، فما يتلاءم مع العنوان الفرعي (العائد إلى الناشر) الذي تحمله الرواية: حوليات ١٨٣٠، وحتى السآمة لدى المائدة، وفي قاعات هذا المنزل من منازل كبار النبلاء، وهي التي يشكو منها جوليان، ليست سآمة مألوفة، فهي لاتصدر عن البلادة الشخصية العارضة للبشر المجتمعين هناك، إذ يوجد بينهم أيضاً شخصيات مثقفة تتسم بالظُرْف إلى أقصى الحدود، وربما كانت ذات شأن في بعض الأحيان، كما أن سيد المنزل ذكي، رقيق الشمائل، بل تتعلق المسألة في صدد هذا السأم بظاهرة سياسية تتصل بتاريخ الفكر في عصر إعادة الملكية، ففي القرن السابع عشر، وحتى في القرن الثامن عشر كانت الصالونات المماثلة توصف بكل شيء إلا أن يقال إنها مملّة، ولكن محاولة الحكومة البوربونية التي قامت بها، بوسائل غير كافية على الاطلاق، لإعادة إقامة أحوال عفّى عليها الزمن بصورة نهائية، كما أدانتها الوقائع منذ عهد طويل، تخلف في الأوساط الرسمية والقيادية الخاصة بأتباعها جوّا تقليديا محضا، يتسم بانعدام الحرية والتكلف يفقد الفكر والإرادة الطيبة للشخصيات المشاركة، سلطانهما حياله، ولايجوز في هذه الصالونات أن يجري الحديث عما يهم العالم كله، عن المشكلات السياسية والدينية وبالتالي أيضاً عن معظم الموضوعات الأدبية من العصر الحاضر أو الماضي الأقرب إلاّ أن يكون ذلك في مجرى عبارات رسمية يبلغ من زيفها أن الانسان الذي يتحلى بالذوق والكياسة يفضل أن يتجنبها. فياله من فرق حيال الجرأة الفكرية للصالونات الشهيرة في القرن الثامن عشر التي لم يكن يخطر ببالها، بالطبع، شيء من الأخطار التي أطلق لها العنان ضد وجودها الخاص! أما الآن فالناس يعرفون الأخطار، والحياة يحكمها الخوف من أن تتكرر كارثة عام ١٧٩٣، وبدافع من الشعور بأن القوم أنفسهم ماعادوا يؤمنون بالقضية التي يمثلونها، وأنها خليقة أن تنهزم لدى كل مناقشة علنية، يفضل القوم ألا يتحدثوا بعدُ إلا عن الطقس، أو الموسيقا، أو ثرثرة البلاط، ويضطر القوم أن يرتضوا لأنفسهم شخصيات متعجرفة فاسدة، من أوساط الطبقة الوسطى التي أصابها الثراء، لتكون حلفاء لهم تفسد الجو الاجتماعي كل الافساد من جراء الدناءة الخالية من الحياء في حرصها وخوفها على الثروة المجتناة بأساليب وضيعة، كل هذا عن السأم.

ولكن استجابة جوليان أيضاً، بل وجوده على الاطلاق، ووجود مدير مدرسته السابق، الأب بيرار، في منزل المركيز دي لامول، أمور لايمكن فهمها إلا بالانطلاق من توافق الظروف السياسية-الاجتماعية للخطة التاريخية الفعلية، فقد كانت طبيعة جوليان الحماسية والخيالية قد تحمست منذ أول أيام صباه للأفكار الكبرى الخاصة بالثورة وبروسّو، وللوقائع العظيمة في الحقبة النابليونية، وهو لايحس منذ أوائل أيام صباه بشيء سوى الاشمئزاز والازدراء تجاه النفاق الوضيع، والفساد القائم على الضعة والخداع في الطبقات الحاكمة منذ سقوط نابليون، وهو أكثر خيالا، وطموحا، ونزوعا إلى السلطان، من أن يكتفي بحياة متوسطة ضمن الطبقة الوسطى، كما يقترح عليه صديقه فوكيه، ومن خلال ملاحظة أن الانسان المنتمي إلى الطبقة الوسطى المتواضعة لايستطيع أن يصل إلى مركز ذي سلطة إلا عن طريق الكنيسة التي تقدر على كل شيء تقريبا، تحوّل إلى منافق بوعي كامل، وقد كانت موهبته الكبيرة خليقة أن تضمن له مسارا كهنوتيا متألقا لولا أن أحاسيسه الشخصية والسياسية الأصيلة، والجانب الحماسي المباشر في كيانه كان ينبثق في اللحظات الحاسمة. ومثل هذه اللحظة من لحظات خيانة الذات توجد هنا أيضاً، عندما يفضي إلى معلمه وحاميه السابق، الاب بيرار، بمشاعره في صالون المركيزة، لأن الحرية الفكرية التي تثبت فيها لايمكن تصورها بدون مزيج من الكبرياء الفكرية والشعور الداخلي بالتفوق، الأمر الذي لايتناسب إلا قليلاً جداً مع كاهن شاب وربيب للبيت "وفي هذه الحالة" الخاصة لايعود عليه صدقه بضرر، فالأب بيرار صديقه، أما المُتنصِّتة العارضة فيحدث لديها تصريح جوليان انطباعا يختلف كل الاختلاف عما كان عليه أن يتوقعه ويخشاه، ويشار إلى الأب هنا على أنه مُحْدَث نعمة حقيقي يعرف كيف يقدر شرف تناول الطعام لدى سيد عظيم تقديرا عاليا، وهو لايقر من أجل ذلك تصريحات جوليان، وقد كان في وسع ستندال أن يورد من أجل تبرير عدم الإقرار، أيضاً، أن الخضوع الخالي من النقد، للشر في هذا العالم، مع الوعي الكامل، بأنه شرّ إنما هو موقف أنموذجي بالقياس إلى اليانسينيّين المتشددين، والأب بيرار يانسينيي[1].

---

[1] اليانسينيّة Janesenismus: مذهب لاهوتي يقول بفقدان حرية الارادة، وأن الخلاص عن طريق موت المسيح مقصور على فئة قليلة، ويتسم بالمواقف الأخلاقية الصارمة – (المورد).

ونحن نعرف من أقسام الرواية السابقة أنه كان عليه أن يحتمل، بحكم كونه مديرا لمعهد الكهنة في بيزانسون، وبسبب نزعته اليانسينية، وورعه الشديد الذي يمتنع على كل المكائد، كثيرا من صنوف الاضطهاد والإيذاء، لأن رجال الكهنوت في الإقليم كانوا يخضعون لنفوذ اليسوعيين، وفي دعوى خاضها أقوى خصومه، معاون القسيس، الأب دي فريلر ضد المركيز دي لامول، كان هذا قد ظفر بالأب بيرار ليكون أمين سره، وتعلّم في هذا الصدد كيف يقدر ذكاءه وعدالته، حتى أنه دبر له وظيفة قسيس في باريس آخر الأمر ليخلصه من وضعه الذي لايطاق في بيزانسون، وأدخل فيما بعد أيضاً تلميذ الأب المفضل جوليان سوريل، سكرتيرا خاصا في منزله.

وعلى هذا فالشخصيات، والمواقف، والعلاقات الخاصة بالأشخاص القائمين بالأدوار مرتبطة أوثق الارتباط بظروف التاريخ المعاصر، وتتداخل الشروط السياسية والاجتماعية الخاصة بالتاريخ المعاصر في نسيج الحدث بطريقة تبلغ من الدقة والواقعية مالم يكن عليه الحال في أيّ عمل فني أدبي علىٰ الاطلاق، إلا أن يكون ذلك في مثل تلك الأعمال التي كانت تظهر في صورة كتب صريحة في الهجاء الساخر السياسي، وذلك أن ادماج المرء الحياة المصوغة صياغة مأساوية لانسان ذي مرتبة اجتماعية وضيعة مثل مرتبة جوليان سوريل هنا في أشد أشكال التاريخ المعاصر محسوسية، وبهذا القدر من التسلسل والمبدئية، وتطويرها بالاستناد إلى هذا التاريخ، يعد ظاهرة جديدة وهامة إلى حد فائق، وبالإرهاف ذاته، الذي يجري به تحديد صورة منزل دي لامول، يتم أيضاً تحديد صورة المجالات الحيوية الأخرى التي يقيم فيها جوليان سوريل، أسرة أبيه، منزل العمدة، المسيودي رينال في فيريير، معهد الكهنة في بيزانسون-من الوجهة السوسيولوجية، تبعاً للخطة التاريخية، وما من شخصية ثانوية واحدة كالقسيس الشيخ شيلان، أو مدير ودائع الصدقات فالينو، مثلا، تعد ممكنة التصور خارج الوضع التاريخي الخاص لحقبة اعادة الملكية على النحو الذي تقدم لنا به هنا، على أن التأسيس ذاته للحدث بالاستناد إلى التاريخ المعاصر يوجد أيضاً في سائر روايات ستندال: فهو مايزال غير مكتمل ومقتصر على اطار مفرط في الضيق، في أرمانس، ولكنه متطور تطورا كاملا في الأعمال اللاحقة، سواء في "دير بارم" التي تصور بالطبع مسرحاً للأحداث مازال

قليل التعرض للتطـور الحديث بحيث يحدث الكتاب من الانطباع في بعض الأحيان ماتحدثه رواية تاريخية، أم في "لوسيان لوفان"، وهي رواية من عصر لويس فيليب خلفها ستندال غير مكتملة، ويغلب عليها في الصورة التي بين أيدينا ، الجانب السياسي المطبوع بطابع التاريخ المعاصر إلى حد مفرط، وماعاد منصهرا بالضرورة في مسار الحدث، كما أنه يُقدَّم على نحو مفرط في التفصيل بالقياس إلى الموضوع الرئيسي، ولكن ربما كان ستندال خليقا أن يحقق لدى المراجعة النهائية اندماجا عضويا للمجموع، وأخيرا - فان الكتابات الخاصة بالسيرة الذاتية تعد، على الرغم من "الأنانوية " المزاجية ذات الطفرات، في وضعها الأسلوبي، مرتبطة ارتباطا أوثق، وأكثر جوهرية ووعيا، ومحسوسية، إلى حد بعيد بالسياسي، والسوسيولوجي، والاقتصادي الخاص بالعصر، من الكتابات المماثلة لذلك عند روسو أو جوته، مثلا، وان المرء ليشعر أن التاريخ الكبير والواقعي كان يلح على الكاتب على نحو يختلف كل الاختلاف عن إلحاحه على أولئك الكتاب، أما روسو فلم يكن قد شهده، وأما جوته فكان قد عرف كيف يبعده عن جسده، أو عرف إن صح التعبير، كيف يبعده عن جسد فكره.

وبذلك يكون قد تم التعبير في الوقت نفسه عن ماهية الظروف التي كانت هي التي جعلت الواقعية الحديثة المأساوية، المؤسسة على التاريخ المعاصر، تنبعث في هذه اللحظة، وعند انسان من تلك الحقبة، وكانت أولى الحركات الكبرى في العصر الحديث التي أسهمت فيها جماهير كبيرة من البشر عن وعي هي الثورة الفرنسية مع كل مانجم عنها من الهزات المنتشرة في كل أرجاء اوروبا وهي تتميز عن حركة الاصلاح الديني التي لاتقل عنها عنفوانا وإثارة للجماهير بالوتيرة الأسرع في الانتشار والتأثير الجماهيري والتغيير العملي للحياة في مجال واسع نسبيا، ذلك لأن - خطوات التقدم التقني التي تحققت في طرق الانتقال، وفي نقل الأخبار في الوقت ذاته، وكذلك الانتشار الناتج عن اتجاهات الثورة نفسها، للتعليم الأولي، مكنّا من تعبئة للشعوب تعبئة أسرع نسبيا إلى حد بعيد وأكثر وحدة في اتجاهها، وكان كل أمرىء يتأثر بالأفكار والأحداث ذاتها، تأثرا أسرع إلى حد بعيد وأكثر وعياً إلى حد بعيد، وأكثر تجانسا إلى حد بعيد، وبدأت بالقياس إلى أوروبا تلك العملية الخاصة بالتركيز الزمني، سواء للأحداث التاريخية ذاتها،

أم للوعي بها عند كل فرد، وهي عملية حققت منذ ذلك الوقت خطوات جبّارة من التقدم وأتاحت التنبؤ بتوحيد لحياة البشر في كل أرجاء الأرض، بل حققت ذلك بالفعل بمعنى ما. ومثل هذا التطور يهز كل الأنظمة والتقسيمات في الحياة التي كانت سارية المفعول حتى ذلك الوقت، أو يجردها من قوتها على أن وتيرة سرعة التغيرات تقتضي جهداً ثابتاً، شاقاً إلى حد فائق، من أجل التكيف الداخلي، وهي تسبب أزمات شديدة في التكيف. ومن أراد أن يستعرض حياته الفعلية ومكانه ضمن المجتمع البشري فهو مضطر إلى أن يفعل ذلك على أساس عملي أوسع كثيرا، وفي سياق أكبر إلى حد بعيد من ذي قبل، وأن يكون على وعي دائم بأن الأرضية الاجتماعية التي يعيش عليها لاتثبت لحظة واحدة، بل تتغير على نحو لاينقطع من جراء أكثر الهزات تعددا في جوانبها.

وفي وسع المرء أن يطرح المسألة كما وردت، بحيث يبدأ الوعي الحديث للواقع يتشكل أدبياً أول مرة بالذات عند هنري بيل[1] من جرينوبل، وقد كان بيل - ستندال انسانا ظريفا، مفعما بالحيوية، مستقلا في داخله، جريئا ومع ذلك فلم يكن في الحقيقة شخصية عظيمة، وكثيرا ما تتسم أفكاره بالعنفوان ، والعبقرية، غير أنها تقدم على نحو متقلب تعسفي، كما أنها تفتقر، على الرغم من كل جرأتها المتفاخرة، إلى اليقين والانسجام الداخليين، ويتسم مجمل كيأنه بشيء من الهشاشة، فالتناوب بين الصراحة الواقعية على الإجمال ولعبة الاستخفاء السخيفة في التفاصيل، وبين السيطرة الباردة على النفس، والانغماس الحماسي الاستمتاعيّ في الحسّي، والغرور المضطرب والعاطفي أحياناً، لايسهل احتماله دائماً، وتعد صياغته اللغوية مؤثرة جدا وأصيلة على نحو لاتخطئه الملاحظة ولكنها قصيرة النفس وغير متجانسة في نجاحها، وهي لاتصيب موضوعها وتتمسك به إلا في النادر، ولكنه كان يتصدى للحظة الحاضرة على نحو ما كانت عليه تماماً، وكانت الظروف تستحوذ عليه وتتقاذفه، وتفرض عليه مصيرا خصوصيا غير متوقع، وكانت تصوغه على نحو يضطره إلى أن يصطلح مع الواقع بطريقة لم يسلكها أحد من قبل.

---

[1] الاسم الأصلي لستندال «المترجم»

وعندما انفجرت الثورة كان ستندال طفلا في السادسة، وحين غـادر مسـقط رأسـه جرينوبل وعائلته الرجعية من الطبقـة الوسـطى القديمـة، المتذمرة علـى نحـو كئيـب مـن الأحوال الجديدة، والتي كانت ماتزال في تلك الأيام عظيمة الـثراء، وذهـب إلى بـاريس، كان في السادسة عشرة، ووصل إلى هناك بعد انقلاب نابليون مباشـرة وكـان بيـيردارو، أحد أقربائه، من العاملين ذوي النفوذ لدى القنصل الأول: فمارس ستندال، بعد عدد من ضروب التذبذب والانقطاع، مهنة متألقة في الإدارة النابليونية ورأى أوروبا عبر حمـلات نابليون، وأصبح رجلا، بل غدا في الحقيقة رجلا مـن رجـال الدنيـا المتـازين إلى أقصـى الحدود، وأصبح كما يبدو، موظفـا نافعـا مـن موظفـي الإدارة أيضـاً، بـارد الأعصـاب، يعتمد عليه و لم يكن الهدوء يفارقه في الخطر أيضاً، وعندما أطاح به سقوط نابليون كـان في الثانية والثلاثين من عمره، وكان الشطر الأول، الإيجابي، الناجح والمتألق، من مساره، قد ولّى، ومنذ ذلك الوقت لايعود ذا مهنة، ولايعود له مكان ينتمي إليه، فهو يستطيع أن يذهب إلى حيث يشاء، مادام معه مايكفي من المال، وما دامت السلطات السـيئة الظـن، في عصر مابعد نابليون ليس لديها ماتعترض به على إقامته، ولكن أحوالـه الماليـة تتدهـور شيئاً فشيئاً، ويطرد عام ١٨٢١ من قبل شرطة مترنيش من ميلانو حيث كان قـد اسـتقر أول الأمر، فيذهـب إلى بـاريس ويعيّـش هنـاك تسعة أعـوام أخرى بغـير مهنـة، وحيـدا بوسائل ضئيلة جدا، وبعد ثورة تموز يدبّر لـه أصدقـاؤه وظيفـة في السـلك الدبلوماسـي، وحين يرفض النمساويون منحه بـراءة الاعتمـاد لتريسـتا يضطـر إلى الذهـاب قنصـلاً إلى مدينة الميناء الصغيرة سيفيتا فيكشيا، وكانت اقامة كئيبة، ويضايقـه القـوم أحيانـاً عندمـا يوسع رحلاته إلى روما إلى أجل مفرط في الطول، ولا ريب أنه يستطيع أن يقضي بضـع سنوات إجازة في باريس، مادام أحد أولياء نعمته وزيرا للخارجية، وأخـيراً ينتابـه مـرض جدي في سيفيا فيكشيا، ويحصل من جديد على إجـازة إلى بـاريس، وهنـاك يمـوت عـام ١٨٤٢، في الشارع مصاباً بنوبة قلبية، ولما يبلـغ السـتين، وهـذا هـو الشـطر الثـاني مـن حياته، وفي هذه الحقبة يكتسب سمعة إنسان ظريف، غريب الأطـوار لايعتمـد عليـه مـن الناحية السياسية والأخلاقية، وفي هذه الحقبة يبدأ الكتابة، ويكتب أولاً في الموسيقا وعـن ايطاليا والفن الايطالي وعن الحب في باريس أولاً، وفي الثالثة والأربعـين، خـلال ازدهـار الحركة الرومانسية(التي أدلى فيها بدلوه على طريقته) ينشر روايته الأولى.

وهذا الموجز لحياته يهدف إلى أن يظهر أنه وصل أولاً إلى تقدير لنفسه ولفن الكتابة الواقعي حين كان يبحث عن مرفأ وهو " على قارب ناجٍ" واكتشف في هذا الصدد أنه لم يكن يوجد لقاربه مرفأ ملائم وآمن، حين أخذ يحس احساسا كامل الإرهاف، و لم يكن في الحقيقة متعباً أو قانطاً بحال من الأحوال، ولكنه ابن أربعين خلف مسار حياته المبكر والناجح وراءه بعيداً، وهو وحيد وفقير إلى حد بعيد، بمعرفة مفادها أنه لم يكن ينتمي إلى أي مكان، عند ذلك فحسب تحول العالم الاجتماعي المحيط به إلى مشكلة، أما الشعور الذي كان يحمله حتى الآن بسهولة وكبرياء، بالاختلاف عن الآخرين، فقد تحول عنده الآن فحسب إلى موضوع ملح للتفسير، وأخيراً للصياغة، وقد نشأ فن الكتابة الواعية عند ستندال عن عدم ارتياحه، في عالم مابعد نابليون، وعن الشعور بعدم الانتماء إليه، وبأنه لايملك مكانا فيه، ولاريب أن عدم الارتياح في العالم المفترض، وعدم المقدرة على الانخراط فيه يتسم بالطبع بسمة روسو والسمة الرومانسية، ومن الجائز أن ستندال كان ينطوي في صباه على شيء من ذلك، وثمة شيء من ذلك يكمن في استعداده، ولايمكن لقصة صباه إلا أن تكون زادت في قوة أمثال هذه الميول التي كانت تمثل زي الحياة السائدة في جيله، إن صح هذا التعبير، ومن الناحية الأخرى فإنه لم يكتب ذكريات صباه، حياة هنري برولار، إلا في سنوات الثلاثينات، ولابد للمرء أن يدخل في حسبانه أنه بالغ في التوكيد على أمثال هذه الموضوعات الخاصة بالعزلة الفردية، انطلاقاً من منظور تطوره اللاحق، من منظور عام ١٨٣٢، والأمر الذي لاريب فيه هو أن الموضوعات والتصريحات الخاصة بعزلته وموقفه الإشكالي من المجتمع تختلف اختلافاً كلياً عن الظاهرات المماثلة لدى روسو وخلفائه من أوائل الرومانسيين.

لقد كان ستندال ينطوي، على النقيض من روسو، على ميل إلى السلوك العملي، بل على مقدرة عليه أيضاً، وكان يطمح إلى الاستمتاع الحسي بالحياة المتاحة، و لم ينسحب بصورة مسبقة من الواقع العملي، و لم يستنكره بصورة مسبقة أيضاً على وجه الإجمال، بل حاول، بنجاح أول الأمر، أن يسيطر عليه، وكان النجاح المادي، والمتعة المادية عنده جديرين بالرغبة، وهو يعجب بالمقدرة- والبراعة الفائقة في الحياة كما تعد أحلامه الأثيرة (سكينة السعادة) أكثر حسية وحفولا بالصور، وأقوى ارتباطا بالمجتمع الإنساني

والأعمال الإنسانية (سيما روزا، موتسارت، شكسبير، أعمال الفن الإيطالي) من أحلام المتنزه الوحيد- (promeneur solitaire) و لم يتحول مجتمع عصره عنده إلى مشكلة وإلى موضوع إلا حين بدأ النجاح والمتعة يفلتان من يديه، وحين أخذت الظروف العملية تهدد بسحب أرضية حياته من تحته، لقد كان روسولا يحدد وجهته في العالم الاجتماعي الذي صادفه، والذي لم يتغير تغيراً كبيراً خلال حياته، فارتقى في داخله بدون ان يغدو بذلك أكثر سعادة وأحسن توافقا معه، بينما كان العالم نفسه يبدو راسخا، اما ستندال فقد كان يعيش في الوقت الذي كان فيه الزلزال الواحد بعد الآخر يهز الأرضية الإجتماعية، فقد حررته إحدى الهزات من مسار الحياة اليومي والمرسوم سلفا للبشر المنتمين إلى طبقته، وقذفت به، مثل كثير من أمثاله، في خضم مغامرات وتجاريب، ومسؤليات، وضروب من الاختبار الذاتي، والمعاناة للحرية والسيطرة، والقت به هزة اخرى من جديد في حياة يومية جديدة بدت له أكثر إملالا وغباء وخُلُواً من الجاذبية، من الحياة القديمة، وكان أكثر ما في ذلك إثارة للإهتمام أن هذه الحياة اليومية أيضاً لم تكن تبشر بالدوام، فكان ثمة هزات جديدة تحوم في الافق، وتنفجر هنا، وهناك أيضاً على الرغم من أنها لم تكن في مثل عنفوان الأولى، و لم يكن اهتمام ستندال يتجه نحو بنية مجتمع ممكن، وذلك لمجرد أنه انبثق عن تجاريب حياته، بل نحو تغيرات المجتمع المفترض بالفعل. ويعد منظور الأزمنة عنده حاضراً أبداً، كما أن تصور أشكال الحياة وازيائها السائدة المتغيرة دونما انقطاع يسيطر على أفكاره، ويزيد من ذلك أنها تمثل أملاً بالقياس إليه:"في عام ١٨٨٠ او ١٩٣٠ سوف أجد قّراء يفهمونني!" وأود ان أورد بعض الأمثلة، فعندما يتحدث عن "روح"لابروييز(في الفصل الثلاثين من هنري برولار)يتضح له ان هذا الطراز من الصياغة الذهنية فقد مكانته منذ عام ١٧٨٩.

إن الروح لا تدوم لمن يحسّ بها، وكما ينتاب الدراق الفساد خلال بضعة أيام، تتلاشى الروح خلال مائتي عام، بل تتلاشى بسرعة أكبر، إذا قامت ثورات بين الطبقات.

وتتضمن ذكريات الأنانوية (Souvenirs d' Égptisme) فيضاً من أمثال هذه الملاحظات ذات المنظور الزماني التي يغلب عليها التنبؤ الواقعي، فهو يتنبأ (الفصل ٧، حوالي النهاية) أنه"في الوقت الذي سيُقْرأُ فيه هذا الهذر سيكون قد اصبح هناك مكان

عام تحمل فيه الطبقات الحاكمة مسؤولية جرائم اللصوص والقتلة، وهو يخشى، في بداية الفصل التاسع، من أن تكون كل أقواله الجريئة التي لايجرؤ على الإفصاح عنها إلا متهيِّباً قد باتت عبارات مبتذلة بعد عشر سنوات من موته إذا وهبت له السماء عمرا لائقا إلى حد ما، يبلغ ثمانين حولا أو تسعين، وفي الفصل التالي يتحدث عن أصدقائه الذين يبذلون مبلغاً كبيراً إلى حد فائق، وهو خمسمائة فرنك للظفر بالحظوة عند امرأة شريفة من الشعب، ويضيف مفسراً أن خمسمائة فرنك في عام ١٨٣٢، تعدل ألفا في ١٨٧٢، أي بعد أربعين عاما من اللحظة التي يكتب فيها، وبعد ثلاثين من موته، وبعد صفحات قلائل توجد جملة هامة جداً بالمعنى ذاته، ولكنها لاتكاد لاتفهم من جراء تقلبها واضطرابها إذ يقول هناك انه لن يكون إنصافاً منه ان يتحدث بحديث سيء عن امرأة شابة إذ من الممكن أن يكون هذا اللغو مطبوعاً بعد موته بعشر سنوات، ثم يستأنف قائلاً:

ومن اجل شرح هذا الموضوع أُريد أن ألاحظ أن كلمة (الجماعات-masses) إذ صح فهمي، يجب ان تترجم في الالمانية بمعنى (grosse Linien): الخطوط العريضة وعلى هذا فهو يخشى من ان تكون الحياة بعد عشرين سنة من موته قد تغيرت تغيراً يبلغ منه أن كل اللوينات باتت غير مفهومة بحيث ما عاد القارىء يستطيع أن يرى إلاّ الخطوط العريضة من وصفه"ولكن أين يمكن أن توجد في الحقيقة "الخطوط العريضة" في ألعاب ريشتي هذه؟".

وقد يكون في وسع المرء أن يورد بعدُ كثيراً جداً من المواضع المماثلة الأخرى ولكن ليس ثمة حاجة إليها لأن المنظوريّ الزماني يتجلى في كل مكان في الوصف ذاته.

ويعالج ستندال في كتاباته الواقعية في كل مكان الواقع الذي يواجهه، ذاته، وهو يقول غير بعيد من الموضع الوارد آنفاً:"أنا آخذ مايوجد في طريقي كيفما اتفق، فهو لايختار الناس اختياراً في تطلعه إلى التعرف عليهم، وهذا المنهج الذي كان يعرفه مونتانيي هو أفضل المناهج لاستبعاد التعسف المتمثل في التركيب الخاص، والاستسلام للواقع المتاح، غير أن الواقع الذي كان يصادفه كان على حال لايستطيع المرء معها أن يصوره بدون الاستناد الدائم إلى التغيرات الهائلة في الماضي المباشر ومن دون التلمُّس القائم على الاستشعار المسبق للتغيرات القادمة في المستقبل، وتتجليّ كل الشخصيات البشرية، وكل الأحداث البشرية في عمله على أرضية متحركة سياسياً واجتماعياً. ولكي يتمثل المرء في

نفسه ما يعنيه هذا، يقارنه بأشهر الكتّاب الواقعيين في القـرن الثامن عشـر السـابق علـى الثورة، بليساج، أو الأب بريفو، بهنرى فيلدنج الممتاز، أو بجولدسميث، ولينظر المرء كـم يربو في اندماجه بالحدث الواقعي المعاصر، دقة، وعمقا، علـى فولتـير وروسـو، وأعمـال شيلر في صباه، وكم يربو عرض القاعدة التي يحدث عليها ذلك، علـى مـاهي عليـه عنـد سان سيمون الذي قرأه كثـيراً جـداً في الطبعـة الـتي كـانت في متنـاول الأيـدي في تلـك الأيام، والتي تعد ناقصة حقا، بلا ريب، وعلى قدر ما لاتستطيع الواقعية الجديـة الحديثـة أن تصور الإنسان إلاّ مندمجاً في واقع شامل محسوس، متطور على نحو مستمر، سياسـي-اجتماعي- اقتصادي،كما يحدث ذلك الان في كل رواية أو فيلـم، لاعلـى التعيـين، يعـد ستندال مؤسسها.

ومع ذلك فإن الفكرة التي يدخل فيها سـتندال الحـدث، ويسـعى إلى التعبـير عنـه في ضروب تشابكه، ماتزال غير متأثرة تقريبا بالنزعة التاريخية وكانت هـذه قـد تغلغلـت في عصره في فرنسا ولكنها كانت قليلـة التعـرض لـه، ومـن أجـل ذلـك بـالذات تحدثنـا في الصفحات الأخيرة عن المنظورية الزمانية، وعن الوعي الدائم للتغـيرات والهـزّات، ولكننـا لم نتحدث عن فهم للتطورات، وليس من اليسير كل اليسر ان نصف موقفه الباطني مـن الظاهرات الاجتماعية وهو يطمح إلى الإمساك بكل لُوينة منهـا، ويشـكل بـأدق الطـرق البنية الفردية لكل بيئة من البيئات، وهو لايملك نظامـا عقلانيـاً مسـبق الصياغـة للعوامـل العامة التي تتحكم في الحياة الاجتماعيـة، ولاتصـوراً أنموذجيـا لمـا ينبغـي أن يكـون عليـه مظهر المجتمع المثالي، ولكن تصويره للحدث في تفاصيله، يقوم بصورة كاملـة علـى روح السيكولوجيا الأخلاقية الكلاسيكية، أي على "تحليل القلب البشري"لا علـى البحـث في القوى التاريخية أو حدسها، ويجد المرء لديه موضوعات عقلانية، تجريبية، شهوانية، ولكن لايكاد يجد موضوعـات تاريخيـة ، رومانسـية.فمـا تيلـدا دي لامـول وأسـرتها مزهـوّون بنسبهم، وهي نفسها تمارس عبادة خيالية تجاه واحد من أجدادها أعدم من جرّاء مؤامـرة في القـرن السـادس عشـر، ويـورد ستندال هـذا علـى أنـه عنصـر هـام مـن الوجهـة السوسيولوجية والسيكولوجية، في تصويره ولكن الفهم القائم على تاريخ التطور، لماهيـة النبلاء ووظيفتهم، بروح الرومانسيين، بعيد عـن ذهنـه كـل البعـد، و لم تكـن نظرتـه إلى

الحكم المطلق، والدين، والكنيسة والامتيازات الثابتة، تختلف كثيرا عن نظرة تنويري متوسط، أي نسيج من الخرافة والخداع، والدسيسة، وبصورة مطلقة تلعب الدسيسة المحبوكة بخبث (إلى جانب العاطفة الجامحة) دوراً حاسماً في بنية السلوك عنده، على حين لاتكاد تظهر القوى التاريخية الكامنة في أساسها، ومن البدهي أن هذا كله يفسر انطلاقا من فكرته السياسية التي كانت جمهورية ديمقراطية، وكان هذا وحده يكفيه ليكسبه المناعة تجاه النزعة التاريخية الرومانسية، وكان فوق هذا لايعجبه الإلحاح على كتاب مثل شاتوبريان، إلى أقصى الحدود(وكذلك على روسو الذي كان أحبه في صباه ثم ابتعد عنه شيئاً فشيئاً) وهو يتناول من الناحية الأخرى أيضاً طبقات المجتمع التي كان لابد لها أن تكون أقرب إليه، في نظراته، تناولا نقديا فائقا، وبدون أي أثر للقيم الوجدانية التي كانت الرومانسية تربطها بكلمة "الشعب". وذلك أن الطبقة الوسطى ذات النشاط العملي، والتي تكسب المال بطريقة شريفة تبعث في نفسه سآمة لاسبيل إلى التغلب عليها، وكان يتولاه الفزع من الفضيلة الجمهورية للولايات المتحدة، وكان على الرغم من كل موضوعيته يأسف لانهيار الثقافة الاجتماعية للنظام القديم (أعتقد أن الروح مفتقدة، وهذا ماورد في الفصل الثلاثين من هنري برولار) وكلٌّ يحتفظ بكل طاقاته من أجل مهنة تبوّئه مكانة في الدنيا وما عاد للمولد، ولا للفكر، أو الثقافة الذاتية، القول الفصل في الرجل الشريف، بل هو للبراعة المهنية، وما هذا بالعالم الذي يستطيع أن يعيش ويتنفس فيه دومينيك ستندال، والحق أنه يستطيع، شأن أبطاله، أن يعمل وأن يكون بارعاً أيضاً حين تتوقف المسألة على هذا بالذات، ولكن أنىّ للمرء أن يأخذ شيئا كالعمل المهني الموضوعي مأخذ الجد على المدى الطويل! فالحب والموسيقا، والهوى، والمكر، والبطولة، هي الأشياء التي تستحق أن يعيش المرء من أجلها... وإنما يعد ستندال ابن بورجوازي كبير أرستقراطي من النظام القديم، وهو لايريد، ولايستطيع، أن يغدو بوجوازيا من طراز القرن التاسع عشر، وهو يقول ذلك بنفسه المرة بعد الأخرى: لقد كانت نظراتي جمهورية منذ الصبا، ولكن عائلتي أورثتني غرائزها الأرستقراطية (برولار،XIV)، وقد أصيب جمهور المسرح بالغباء منذ عهد الثورة (برولار،XXII) وقد كنت أنا نفسي ليبيراليا (في العام ١٨٢١)، ووجدت الليبيراليين حمقى على نحو مُزْرٍ (ذكريات الأنانوية،VI) وإن الحديث مع تاجر كبير من الريف ليصيبني بالبلادة والتعاسة

طوال النهار (الأنانونية،VII، ومابعدها)، ومثل هذه التصريحات وأمثالها التي تشير أيضاً، من حين إلى آخر، إلى بنيته الجسدية (لقد وهبت لي الطبيعة الأعصاب المرهفة، وبشرة المرأة الحساسة، (برولار،XXXII) يوجد منها الكثير، وقد تعتريه في بعض الأحيان حالات طارئة تتسم بالسمة الإشتراكية الصريحة: ففي عام ١٨١١ لاتوجد الطاقة إلا عند الطبقة التي هي في صراع مع الحاجات الحقيقية (برولار،II) وهذا لاينطبق على عام ١٨١١ فحسب ولكنه يجد رائحة الجماهير وضجيجها غير محتملين، ولايوجد الشعب في أعماله، على الرغم من كونها في العادة واقعية بغير حدود، ولابالمعنى الرومانسي- الشعبي"ولا- بالمعنى الاشتراكي، بل هناك مواطنون غير أولي شأن، وأحياناً شخصيات مظهرية كالجنود وخدم السادة، وعاملات المقاهي، وهو يؤثر أن يعالج الخصوصيات الخاصة بالمناظر الطبيعية، والخصوصيات القومية، كالفروق بين باريس والريف، أو بين الفرنسيين والإيطاليين، أو طبيعة الإنكليز، بنظر ثاقب في الغالب، وعن تجربة خاصة دائماً، وبشيء من التقلب، ومن جانب واحد أحياناً، ولكن على الرغم من أن المسألة تتعلق دائما بتفاصيل تمت ملاحظتها، لابأمثلة على قوالب بنيوية عامة كما هو الحال عند مونتسكيو مثلا، فإنها قلما تفسر تفسيرا تاريخياً من وجهة نظر تاريخ التطور، بل تخدم السيكولوجيا الشعبية الأخلاقية القائمة على الطرائف، وقد يستطيع المرء أن يتحدث عن أخلاقية محلية، وليقرأ المرء، لكي يفهم مانقصد إليه على نحو محسوس أكثر من ذلك، البيانات التفصيلية الخاصة بالأول، والرابع، من كانون الثاني ١٨١٧ في روما، ونابولي، وفلورنسا، وأخيراً فإن رؤيته للإنسان الفرد، نتاجا للظرف التاريخي، ومشاركاً فيه، أقل إلى حد بعيد من رؤيته إياه ذرّةً في خِضَمّه، فالإنسان يبدو كأنما ألقي به بطريق المصادفة تقريباً في البيئة التي يعيش فيها، وهي مقاومة يستطيع ان يحقق في التعامل معها قدراً من النجاح يقل أو يكثر، وليست في الحقيقة أرضاً مغذية يرتبط بها عضوياً، ويعد فهم ستندال للإنسان فوق هذا، على الإجمال، فهماً تغلب عليه المادية والشهوانية، وهو الأمر الذي يوجد شاهد ممتاز عليه في (هنري برولار،XXXVI): "إنني أرى شخصية الإنسان تتمثل في طريقته المعتادة في الجري لاقتناص السعادة، وبعبارة اكثر وضوحاً، ولكنها اقل تمييزاً، بمجموع طباعه الأخلاقية"، غير أن السعادة تحتفظ لديه دائماً بوقع أكثر حسية وأرضيّةَ إلى حد بعيد مما هي عند الرومانسيين، وان كانت لايمكن العثور عليها، لدى

البشر الأعلى تنظيما، إلا في الفكر أو الفن أو العاطفة أو المجد، وربما كان من الممكن أن يتسم نفوره من البراعة الضيقة الأفق، والأنموذج الآخذ في التكوُّن ، للبورجوازي بالسمة الرومانسية أيضاً، ولكن الرومانسيّ ليس من شأنه أن يختتم وصفا لاشمئزازه من كسب المال بالكلمات التالية: كانت متعتي النادرة أن أجعل حياتي كلها متعة.(برولار،XXXII) أما تصوره للفكر وللحرية فما زال تصور القرن الثامن عشر السابق على الثورة تماما، على الرغم من أنه لايوفق إلى تحقيقه في شخصه الخاص إلا بجهد، وبشيء من التشنج، أما الحرية فلا بد أن يدفع ثمنها فقراً وعزلة داخلية، بل خارجية أيضاً، ومن السهل أن يتسم الفكر بالتناقض، والمرارة، وأن يكون جارحاً للشعور: فهو مرح يبعث الخوف (برولار،VI) أما روحه فما عادت تنطوي على الثقة بالنفس الخاصة بحقبة فولتير، وهو لايسيطر بالبراعة الفائقة السهلة لسيد عظيم من النظام القديم، لاعلى حياته الاجتماعية، ولا على جزء هام منها بوجه خاص وهو علاقاته الجنسية، ولئن ادعى مع ذلك أنه لم يتحل بالظُرف إلا لكي يخفي شغفه بامرأة لم ينلها، "فإن هذا الخوف الذي يتكرر ألف مرة إنما كان في الواقع المبدأ الموجّه لحياتي خلال عشر سنوات (الأنانوية، الفصل الأول) ومثل هذه الملامح تجعله يظهر كالمولود بعد وفاة أبيه، يحاول عبثا أن يحقق صورة الحياة العائدة إلى حقب مضت، أما العناصر الأخرى في كيانه، من الموضوعية الصارمة في طاقته الواقعية، والتكريس الذاتي الجريء لشخصيته تجاه البيئة السائدة المبتذلة بالذات، وبعض الأشياء الأخرى، فتظهره رائداً بأشكال معينة لاحقة، من الفكر والحياة، ولكنه يحس واقع عصره ويعانيه أبداً على أنه مقاومة، ومن أجل ذلك بالذات تعد واقعيته مرتبطة بوجوده ارتباطاً شديد العنفوان والوثوق، على الرغم من أنها لاتصدر عن فهم للتطورات قائم على الحب، وعلى تاريخ التطور، أي عن فكرة تاريخية، أو تصدر عن ذلك بدرجة ضئيلة جدا فحسب، وتعد واقعية هذا الحصان المُجْفِل حصيلة للكفاح من أجل تكريس ذاته، ويتبين من ذلك أن الوضع الأسلوبي لرواياته الكبرى يقترب من المفهوم العظيم والبطولي للمأساوي أكثر إلى حد بعيد من اقتراب معظم الواقعيين اللاحقين:

فجوليان سوريل يعد "بطلاً" أكثر كثيراً من شخصيات بلزاك أو فلوبير.

وهو يقارب ، بالطبع من وجهة نظر أخرى سبق أن ألمحنا إليها، معاصريه الرومانسيين مقاربة شديدة، في الكفاح ضد الحدود الأسلوبية بين الواقعي والمأساوي، بل يفوقهم في ذلك بعدُ، لأنه أكثر ترابطاً منطقياً وأصالة، وعلى أساس هذا التطابق استطاع هو أيضاً أن يظهر عام ١٨٢٢ نصيراً للاتجاه الجديد.

أما أن القاعدة الأسلوبية الجمالية الكلاسيكية التي تستبعد كل واقعية مادية من الأعماق الجدية المأساوية أصابها الوهن حتى خلال القرن الثامن عشر، فأمر معروف، وقد عرضنا لذلك في كلا الفصلين السابقين، ويمكن إثبات الوهن حتى في فرنسا منذ النصف الأول للقرن الثامن عشر، وخلال النصف الثاني كان ديدرو على وجه الخصوص هو الذي دعا إلى وضع أسلوبي متوسط، سواء من الناحية النظرية أم من الوجهة العملية، من دون أن يتخطى مع ذلك حدود المؤثر البورجوازي. وفي رواياته، ولاسيما في ابن العم رامو، تُقدَّم شخصيات من الحياة اليومية والوسطى، إن لم تكن من الطبقة الدنيا، بجدية معينة. ومع ذلك فالجدية أقرب إلى أن تذكّر بالأخلاقي والهجائي الساخر في عصر التنوير منها إلى أن تذكر بواقعية القرن التاسع عشر، وثمة بذرة للتطور اللاحق- متضمنة في شخصية روسو وفي أعماله على نحو حاسم، لقد استطاع روسو، كما يقول ماينيكه في كتابه عن النزعة التاريخية(II، ٣٩٠) حتى من دون الإيغال في التفكير التاريخي الكامل، وعن طريق الكشف عن فرديته الخاصة التي لامثيل لها، أن يساعد في بعث المعنى الجديد للفردي، ويتحدث ماينيكه هنا عن التفكير التاريخي، ويمكن أن يقال مايحاكي ذلك عن الواقعية أيضاً، وليس روسو بالواقعي في الحقيقة، وهو يكن لمواده، وبوجه خاص لحياته الخاصة أيضاً، اهتماماً تبريرياً وأخلاقياً نقدياً، ويعد حكمه على الحدث محكوما إلى حد بعيد بمبادئه القائمة على الحق الطبيعي، بحيث لايتحول واقع العالم الاجتماعي إلى موضوع عنده بصورة مباشرة، ومع ذلك فمثال الاعترافات التي تحاول تصوير الحياة الخاصة في موقفها الواقعي تجاه الحياةالمعاصرة مهم من حيث كونه أنموذجا أسلوبيا لأمثال هؤلاء الكتاب الذين كان لديهم تعلق بالواقع القائم أكثر مما كان لديه، وربما كان الأهم من ذلك في تأثيره المباشر على الواقعية الأولى، اضفاؤه الطابع السياسي على المفهوم الرعوي للطبيعة، فقد أبدع صورة خيالية

من أجل صياغة الحياة أحدثت إيحاءاً كبيراً كما هو معروف، وكـان النـاس يعتقـدون أن في وسعهم تحقيقها على نحو مباشر، ووقفت موقف النقيض من الواقع القائم المتحول إلى تاريخ، وكان هذا التناقض يزداد قوة ومأساوية كلما تبين بمزيد من الوضـوح أن صياغـة الصورة الخيالية أخفقت. وعلـى هـذا النحـو تحّول الواقـع العملّـي، التـاريخي بطريقـة لم تعرف من قبل بصورة أكثر محسوسيةً وقرباً، إلى مشكلة.

أما في العقود الأولى بعد موت روسو، في العصر السابق على الرومانسـية الفرنسـية، فقد كان أثر خيبة الأمل الهائلة تلك معكوساً بالطبع تماماً: فقد ظهر، عنـد أهـم الكتـاب بوجه خاص، ميل إلى الهرب من الواقع المعاصر، وتعد الثـورة، والامبراطوريـة وكذلـك، حقبة إعـادة الملكيـة، فقـيراتٍ في الأعمـال الأدبيـة الواقعيـة، ويكشـف أبطـال الروايـات السابقة على الرومانسية عن نفور يكاد يكون مريضا في بعـض الأحيـان مـن الخـوض في الحياة المعاصرة، وكان التناقض بـين الطبيعـي الـذي كـان روسّـو يرغـب فيـه، والواقعي المؤسس على التاريخ الذي كان يلقاه، قد بات مأساويا بالقياس إليه، ولكن التناقض ذاته كان قد حفزه إلى الكفاح من أجل الطبيعي، ولم يكن على قيد الحياة حين كانت الثورة ونابليون قد أنشآ وضعاً جديداً كل الجدة، ولكنه ليس طبيعيا على الإطلاق بالمعنى الماثل في ذهنه، بل كان، مرة أخرى، ينطوي على تعقيد تـاريخي، علـى أن الجيـل التـالي الـذي تأثر تأثرا عميقا بأفكاره وآماله شهد المقاومة الظافرة للتاريخي الواقعـي، علـى أن أولئـك الذين كانوا هم الأعمق تأثراً بروسوٍ بينهم، كـانوا، بوجـه خـاص، هـم الذيـن لم يتبيّنـوا طريقهم في العالم الجديـد الـذي كـان قـد قـوّض آمـالهم تمامـا، وقـد وقفـوا منـه موقـف المعارض أو أعرضوا عنه، ولم يحتفظوا من روسو إلا بالمنفصم داخلياً، وبـالميل إلى الهـرب من المجتمع، والحاجة إلى الانعزال والوحدة، أما الجانب الآخر من كيان روسـو، الجـانب الثوري المناضل، فكان قد ضاع منهم، كما أن الظروف الخارجيـة الـتي قَوَّضـت وحـدة الحياة الفكرية والنفوذ الغالب للأدب في فرنسا أسهمت على النحو ذاته في هذا التطـور، ولايكاد يوجد عمل أدبي أكثر أهمية، منذ اندلاع الثورة حتى سقوط نابليون، لم تظهـر فيه علائم هذا الهرب من الواقعي المعاصر، وتظل هذه منتشرة لدى الجماعات الرومانسية بعد عام ١٨٢٠ وهي تتجلى في أشد حالات النقـاء والكمـال عنـد سينانكور. غـير أن

علاقة معظم السابقين على الرومانسية بالواقع الاجتماعي لعصرهم تعد اشكالية على نحو أكثر جدية إلى حد بعيد في طبيعتها السلبية بوجه خاص، من العلاقة بالمجتمع التنويري، وقد كانت الحركة الروسّووية والخيبة الكبيرة التي لقيتها شرطا أوليا لنشوء النظرة الحديثة إلى الواقع، ففي الوقت الذي قارن فيه روسّو الظرف الطبيعي للإنسان بالهوى الخاص بواقع الحياة القائم، والمتحول إلى واقع تاريخي جعل من هذا مشكلة عملية، والآن فحسب تم تجريد تصوير الحياة غير الإشكالي من الوجهة التاريخية، وغير المنطوية على الحركة، بأسلوب القرن الثامن عشر، من قيمته.

وقد وصلت الرومانسية التي كانت قد تكونت في ألمانيا وانكلترا في وقت أسبق كثيرا، وكانت اتجاهاتها التاريخية والفردية قد تطورت في فرنسا أيضاً منذ عهد طويل إلى الازدهار الكامل بعد عام ١٨٢٠. وفي الحقيقة كان مبدأ الخلط الأسلوبي بوجه خاص، هو الذي رفعه فيكتور هيجو وأصدقاؤه، كما هو معروف، إلى شعار نضالي حقيقي لحركتهم، وفيه برز التناقض مع المعالجة الكلاسيكية للموضوعات وللّغة الأدبية الكلاسيكية كأشد مايكون ذلك لفتاً للأنظار، ومع ذلك يتجلىّ في صياغة هيجو ذاتها شيء متعارض على نحو مفرط في الحدّة: فالمسألة عنده تتعلق بخلط السامي والمشّوه، وهذان هما القُطبان الأسلوبيان اللذان لايؤخذ فيهما الواقعي في الحسبان.

على أنه لم ينطلق بالفعل من منطلق صياغة الواقع المفترض صياغة قائمة على الفهم بل الأحرى أنه يبرز، في المواد التاريخية والمعاصرة على حد سواء، القطبين الأسلوبيين للسامي والمشّوه، أو تناقضات أخلاقية وجَمالية أخرى أيضاً، بأقصى ضروب الحدة، بحيث يتصادم بعضها مع بعض، وبهذه الطريقة تنشأ آثار قوية في الحقيقة لأن طاقة هيجو التعبيرية ذات عنفوان، وإيحاء ولكنها آثار بعيدة الاحتمال وتعد غير صادقة من حيث كونها تعبيراً عن الحياة البشرية.

وثمة كاتب آخر من الجيل الرومانسي هو بلزاك، كان يملك مثل ذلك القدر من موهبة التشكيل ويتسم بقدر أكبر كثيرا من القرب من الواقع، وقد جعل من تصوير الحياة المعاصرة أخص رسالة له، ويمكن أن ينظر إليه، إلى جانب ستندال، على أنه مبدع الواقعية الحديثة، وهو أصغر من هذا بست عشرة سنة، ومع ذلك تظهر رواياته المميزة

الأولى متزامنة إلى حد بعيد مع روايات ستندال، أي عام ١٨٣٠، ونورد أول الأمر، مثالا على طريقته في التصوير صورة صاحبة المنزل العائلي (البنسيون)، السيدة VAUQUER، في مطلع رواية "الأب جوريو" التي نشأت عام ١٨٣٤، ويتقدم ذلك وصف دقيق جداً لحي المدينة الذي يوجد فيه النزل العائلي، وللمنزل نفسه، ولكلتا الحجرتين في الطابق الأرضي، وينتج عن هذا كله معا الانطباع المركّز، عن الفقر الذي لا عزاء معه، والبلى، والتفسخ، وفي الحقيقة يجري الإيحاء، مع الوصف المادي في الوقت نفسه، بالجوّ الأخلاقي، وبعد وصف أثاث حجرة الطعام تظهر أخيراً سيدة المنزل ذاتها.

عند الساعة السابعة صباحا، كان هر السيدة فوكير يتمايل أمامها ويقفز على الطاولة شاوباً الحليب الموزع في عدة قدور مغطّاة بالصحون. وكان يُسمِعك مواءه الصباحي. وسرعان ما تظهر عاجلاً الأرملة وقد ضفرت شعرها بدون عناية وهي تجر نعلها. ووجهها المتجعد ذو الذهن ناتيء الأنف، ويداها قصيرتان، وشخصها مثل جرذ الكنيسة...

وترتبط صورة المضيفة بظهورها الصباحي في حجرة الطعام، فهي تظهر في هذه النقطة المحورية من نشاطها، يتقدمها شيء من الطابع السحري، من جرّاء القطّة التي تثب فوق خزانة الأواني، وهناك يرد وصف مفصل لشخصها، ويندرج الوصف تحت موضوع رئيسي يجري تكراره مراراً: وهو موضوع الانسجام بين شخصها من ناحية وبين الحجرة التي توجد فيها والنزل العائلي الذي تديره، والحياة التي تحياها، وبإيجاز، في باب الانسجام بين شخصها وبين مانسميه (وماسمّاه بلزاك نفسه أحيانا) بيئتها، وهذا الانسجام يُوحى به بأشد الأشكال إلحاحاً: أولاً عن طريق المُنْهَك والمكتنز، والدافيء، القذر، والمعاكس للجنسي في جسدها وفي ملبسها، وذلك مايتطابق مع هواء الغرفة الذي تستنشقه بغير اشمئزاز، وبعد ذلك بقليل، وفي سياق واحد مع وجهها وتعبيراته، يصاغ الموضوع صياغة أكثر أخلاقية، وذلك بتوكيد شديد للعلاقة المتبادلة بين الشخصية والبيئة: فشخصها يفسر النزل العائلي مثلما يتضمن النزل العائلي، شخصها، ومما يقتضيه ذلك المقارنة بالسفينة الحربية ذات المجاذيف، ويلي ذلك صياغة أكثر طِبِّية، يقارن فيها "البدانة الكالحة " – للسيدة فوكير، من حيث كونها نتاجا لحياتها، بالتيفوس

من حيث كونه نتيجة لحالات التعرق في مستشفى، وأخيرا يتم تقييم تنوّرتها على أنها نوع من التركيب من الأماكن المختلفة في النزل العائلي، وعلى أنها ذوق أولي لمنتجات المطبخ، وإشعار مسبق لنزلاء النزل العائلي، وهذه التنّورة تتحول لحظة من الزمان إلى رمز للبيئة، وبعد ذلك يلخص المجموع مرة أخرى في الجملة التالية: حين تكون هناك يكون المشهد كاملا:وعلى هذا لايحتاج القوم بعد إلى انتظار الإفطار والضيوف أبداً، فهذا كله متضمن في مجرد شخصها، ويبدو أن التنسيق المتأني لضروب الإعادة المختلفة لموضوع الانسجام غير وارد، وكذلك لايبدو أن بلزاك قد اتبع خطة منهجية في تصوير ظاهرة السيدة VAUQUER وذلك أن تسلسل الأشياء المذكورة-غطاء الرأس والتسريحة، والخُفّ، والوجه واليدان، والجسد، والوجه مرة أخرى، والعينان، والبدانة، والتنّورة، لايكشف عن أثر للتأليف، وليس هناك أيضاً إشارة إلى فصل بين الثياب والجسد ، ولا إلى حدود بين السمة الجسدية والدلالة الأخلاقية، وانما يتجه الوصف كله، على قدر ما نظرنا فيه حتى الآن، إلى الخيال القائم بالمحاكاة عند القارئ، إلى الصور القائمة في الذاكرة لشخصيات مماثلة وبيئات مماثلة يحتمل أن يكون رآها، أما أطروحة "الوحدة الأسلوبية" الخاصة بالبيئة التي يعود إليها البشر فلا تبرَّر تبريراً عقلياً، بل تُقدَّم على أنها واقعة ملحة ملموسة بصورة مباشرة، وعلى نحو إيحائي خالص، بدون برهان، ففي جملة مثل هذه: "يداه الصغيرتان السمينتان وجسمه المحدودب مثل جرذ الكنيسة.. تعد هذه منسجمة مع القاعة حيث يقطر الشقاء، وحيث تتنفس السيدة فوكير الهواء الدافئ المنتن...)

"تعد أطروحة الانسجام مع كل ما تتضمنه (الدلالة السوسيولوجية الأخلاقية للأثاث وقطع الملابس، وإمكانية تحديد العناصر التي مازالت غير مرئية بالاستناد إلى العناصر المذكورة، الخ) مشروطة بصورة أولية، وكذلك لا تعد حالات ذكر السفينة الحربية ذات المجازيف والتيفوس إلا مقارنات إيحائية، وليست براهين أو حتى مجرد بوادر لها، وإنما يعد انعدام النظام، والتهاون العقلاني في النص من نتائج السرعة التي كان يعمل بها بلزاك، ومع ذلك فهي ليست من قبيل المصادفة، لأن السرعة نفسها تعد في جزء كبير منها نتيجة لهوسه الخاص بالصور الإيحائية، وكان موضوع وحدة البيئة قد استحوذ عليه هو ذاته بسلطان بلغ منه أن الموضوعات والشخصيات التي تشكل بيئة تكتسب

عنده في الغالب نوعا من المعنى الثاني يختلف عن معناه الأول الذي يدرك ادراكا عقلانيا ولكنه جوهري بدرجة أكبر إلى حد بعيد: إنه معنى يشير إليه المرء أفضل الإشارة بنعت "الشيطاني" ففي حجرة الطعام ذات الأثاث والأدوات المستهلكة والباهتة، والتي تعد مع ذلك شيئاً لابأس به بالقياس إلى عقل هادئ لم يؤثر فيه الخيال، ينضح الشقاء، وينكص التفكير على عقبيه، ويكمن في خضم هذه الحياة اليومية الغثة ساحرات الخيال، وبدلاً من الأرملة المكورة ذات الهندام غير اللائق، يرى المرء جرذاً يظهر لحظة من الزمان، وإذاً فالمسألة تتعلق بوحدة لمجال معين من مجالات الحياة، ويتم الإحساس به على أنه تصور شمولي عضوي، شيطاني، يتم تصويره بوسائل إيحائية وحسية على نحو مطلق.

أما القسم التالي من نصنا بعد ذلك، والذي ماعاد يذكر فيه موضوع الانسجام،- فيتناول شخصية السيدة فوكير وقصتها السابقة، ولكن من الخطأ أن نرى في هذا الفصل بين الظاهرة من جهة، والشخصية والقصة السابقة من جهة أخرى، مبدأ تأليفياً مقصوداً، إذ تظهر بعدُ في هذا القسمُ الثاني أيضاً سمات جسدية (العين الزجاجية) وفي كثير جداً من الأحيان ينسق بلزاك أيضاً على نحو آخر، أو يخلط العناصر الجسدية والأخلاقية والتاريخية لصورة من الصور خلطاً كاملاً بعضها ببعض، على أن معالجة الشخصية والقصة السابقة لايفيد في حالتنا في توضيح أي شيء من ذلك بل يفيد في وضع غموض السيدة فوكير "في الضوء الصحيح" أي في غسق الشيطانية التافهة- المبتذلة- أما ما يتصل بالقصة السابقة فإن صاحبة النزل العائلي تنتمي إلى فئة السيدات ذوات الخمسين حولاً، اللواتي عانين من صنوف الشقاء (بصيغة الجمع!) ولايقدم بلزاك أي إيضاح عن حياتها السابقة، بل يعيد، في حديث مشهود جزئياً، سرد الهذر الذي لاصورة له، والمتفجّع، والقائم على التعابير المشتتة والذي دأبت هي نفسها على تقديمه رداً على الاستفسارات المنطوية على الاهتمام، وهنا أيضاً يقدم مرة أخرى صيغة الجمع المنطوية على الشبهة، والمتهربة من البيان الواضح: فقد ضيع زوجُها المتوفى ثروته "في صنوف الشقاء" وذلك مماثل تماما لما تدلي به أرملة مشبوهة أخرى بعد بضع صفحات عن زوجها الذي كان كونتاً وجنرالاً، بقولها إنه سقط في ميادين المعركة ويتماشى مع ذلك الشيطانية الوضيعة في شخصية السيدة فوكير فهي تبدو أمرأة طيبة في الأساس، وتبدو

فقيرة، ولكنها تملك، كما يذكر فيما بعد، ثروة لايستهان بها البتة، وهي قادرة على كل دناءة مبتذلة، لتحسين نصيبها الخاص قليلا-على أن المحدودية الوضيعة والمبتذلة لأهـداف هذه الأنانية، والمزيج من الغباء، والمكر، وطاقة الحياة الكامنة، يحدثان مرة أخرى الانطباع الخاص بشيء شبحي مُنَفِّر، ومرة أخرى تفرض نفسَها المقارنةُ بجرذ أو بحيوان آخر يحدث أثراً شيطانياً وضيعاً في المخيلة البشرية، وعلى هذا فالقسم الثاني من الوصف استكمال للأول، فبعد أن يجري تصوير السيدة فوكير في القسم الأول على أنها تركيب خاص بوحدة مجال الحياة الذي تهيمن عليه ، يتم في الثاني تعميق غير الشفاف، والوضيع، في كيانها، والذي لابد أن يحدث أثره في مجال الحياة المذكور.

وقد كان بلزاك يحس، في كل أعماله، شأنه في هذا النص، بالبيئات، بل في أكثرها تبايناً، في صورة وحدة عضوية، بل في صورة وحدة شيطانية، ويحاول أن ينقل هذا الإحساس إلى القارئ، ولم يقتصر، مثل ستندال، على وضع البشر الذين يتحدث عن مصيرهم بجدّ، في إطارهم التاريخي المعاصر، والاجتماعي، المحدد- تحديداً دقيقاً، بل أدرك هذه العلاقة على أنها علاقة ضرورية: وكل مجال من مجالات الحياة يتحول عنده إلى جو أخلاقي حسي، يتشرّبه المنظر الطبيعي والأثاث، والأدوات، والجسد، والشخصية، والصحبة، والفكر، والعمل، والمصير، عند البشر، حيث يبدو الوضع العام، التاريخي، المعاصر مرة أخرى، في صورة جو إجمالي يشمل كل مجالات الحياة المتفرقة فيه، ومن الجدير بالملاحظة أنه وُفِّق إلى هذا أحسن توفيق، وأصاب فيه أقصى حدود الأصالة في أوساط البورجوازية الباريسية الوسطى والصغيرة وفي الريف، على حين يحدث تصويره للمجتمع النبيل في كثير جداً من الأحيان أثراً ميلودرامياً، بعيداً عن الأصالة، بل مضحكاً في بعض الأحيان، خلافاً لإرادته، على أنه لايخلو في العادة من المبالغة الميلودرامية أيضاً، ولكن بينما لايسيء هذا، في الأجواء الدنيا والوسطى، إلى أصالة المجموع إلا فيما ندر، لايستطيع أن يخلق الجو الأصيل لقمم الحياة-حتى الفكرية منها.

وإنما تعد واقعية الأجواء عند بلزاك نتاج عصره، فهي ذاتها جزء من جَوٍّ ونتاج منه، على أن القالب الفكري ذاته، أي القالب الرومانسي، الذي اخذ يحس بوحدة الأسلوب في أجواء العصور السالفة إحساساً بالغ القوة والحِسّية، والذي اكتشف العصر الوسيط،

وعصر النهضة وكذلك الطراز الخصوصي من الوجهة التاريخية للثقافات الأجنبية (اسبانيا، الشرق)، هذا القالب الفكري نفسه طوّر أيضاً الفهم العضوي لخصوصية الأجواء في عصره الخاص، في كل أشكاله المتعددة الجوانب. وتترابط تاريخية الجو وواقعيته فيما بينهما، برباط وثيق، ويُحَمَّل ميشليه وبلزاك على التيارات ذاتها، وقد أدت الأحداث التي حدثت في فرنسا بوجه خاص بين ١٧٨٩ و ١٨١٥، وآثارها في العقود التالية، إلى وصول الواقعية المعاصرة الحديثة، في فرنسا بوجه خاص إلى الازدهار قبل كل ماسواها، وبأشد الاشكال. وكانت الوحدة السياسية، الثقافية للبلاد في هذا الصدد تعطيها سبقاً هائلاً بالقياس إلى ألمانيا، وكان من الممكن الإحاطة بالواقع الفرنسي، من حيث هو كل، بكل تعقيده، وكان ثمة تيار رومانسي آخر أسهم في تطوير الواقعية الحديثة إسهاما لايقل عن التعاطف الرومانسي مع المجموع الخاص بأجواء مجالات الحياة؛ وهو الخلط الأسلوبي الذي جرت مناقشته كثيراً جداً حتى الآن، فقد جعل من الممكن ان تتحول شخصيات من أي طبقة، لاعلى التعيين، بكل تعقيد حياتها العملي، اليومي، سواء في ذلك جوليان سوريل، أم الشيخ جوريو، أم السيدة فوكير، إلى موضوع للتصوير الأدبي الجاد.

وهذه التقديرات العامة تبدو لي مقنعة، ولكن الأصعب من ذلك إلى حد بعيد وصف الفكرة التي تهيمن على الطريقة الخاصة في التصوير عند بلزاك بوجه خاص، بشيء من الدقة. على أن البيانات التي يدلي بها هو نفسه في هذا الصدد كثيرة، وتقدم أيضاً كثيراً من نقاط الاستناد، ولكنها مشوّشة، ومتناقضة. وعلى الرغم من غناه بالأفكار والخواطر فقلما يتاح له أن يعزل العناصر المختلفة لفكرته الخاصة بعضها عن بعض، وأن يسدّ الطريق على احتراق الصور الإيحائية، وغير االواضحة والتشبيهات بالمناقشات الفكرية، والتصرف بأسلوب نقدي على نحو مطلق تجاه تيار الإلهام الخاص، وكل مناقشاته الفكرية تفضي إلى مشاهدة عيانية[1] حافلة بالخيال تذكرّ بمعاصره هيجو على الرغم من أنها مترعة بالملاحظات المتفرقة الصائبة الأصيلة، بينما تصل المسألة مع ذلك في صدد تفسير لفنه الواقعي إلى فصل قائم على الحذر بوجه خاص للتيارات الجارية فيه معاً.

[1] الظاهر أن المقصود بذلك نقيض المشاهدة المجهريه mikroskopisch)

ففي التقديم للكوميديا الإنسانية "الصادرة في ١٨٤٢"يبدأ بلزاك تفسير مؤلفه بمقارنة بين المملكة الحيوانية والمجتمع البشري، حيث يستلهم نظريات جوفرواسانت هيلير، وكان عالم الحياة هذا يُمَثِّل بتأثير الفلسفة الطبيعية الحدسية التأملية الألمانية المعاصرة مبدأ الوحدة الأنموذجية في النظام، وهذا يعني الفكرة القائلة بوجود مخطط عام في نظام النباتات (والحيوانات). ويذكرّ بلزاك في هذه المناسبة بأنظمة الآخرين من المتصوفة والفلاسفة وعلماء الحياة(سويد نبرج، سان مارتن، لايبنتس، بوفون، بونيه، نيدهام) ليصوغ قوله في النهاية على النحو التالي:

لم يلجأ الخالق إلاّ إلى نموذج واحد لكل الكائنات المنتظمة. والحيوان يمثل مبدأ يتخذ صورته الخارجية إذا أردنا المزيد من الدقة، يمثل اختلافات صورته ضمن البيئات التي قُدِّر له أن يتطوَّر فيها..

> Le créateur ne s'est servi que d'un seul et même patron pour tous les êtres organisés. L'animal est un principe qui prend sa forme extérieure, ou, pour parler plus exactement, les différences de sa forme, dans les milieux où il est appelé à se développer...

ويتم نقل هذا المبدأ على الفور:

> La Société [*avec une majuscule, comme un peu plus haut la Nature*] ne fait-elle pas de l'homme, suivant les milieux où son action se déploie, autant d'hommes différents qu'il y a de variétés en zoologie?

أولاً ينشئ المجتمع الإنسان بالاستناد إلى الوسط الذي يعمل فيه فينشأ عن ذلك أناس مختلفون مثل اختلاف الحيوانات التي نجدها في حديقة الحيوانات.

ثم يقارن الفروق بين الجندي والعامل والموظف الإدارى، والمحامي، والعاطل عن العمل، والعالم، ورجل الدولة، والتاجر، والبحار، والأديب، والفقير، والكاهن، بالفروق بين الذئب، والأسد، والحمار، والغراب، وسمك القرش وهكذا دواليك... .

ويستخلص من هذا بادئ ذي أنه يحاول هنا أن يبني نظرته في المجتمع البشري (الأنموذج الانساني المتميز بفعل البيئة) على الأقيسة بعلم الحياة، أمّا كلمة البيئة التي تظهر هنا أول مرة بالمعنى السوسيولوجي والتي كانت قد حددت لها مهمة كبيرة (ويبدو أن تين أخذها عن بلزاك) فقد تعلّمها هو من جوفروا سانت هيلير الذي كان قد نقلها

بدوره، من المجال الفيزيائي إلى البيولوجي، وتتسم النزعة التي تلوح في ذهن بلزاك، كما يمكن أن يؤخذ من الاسم المستشهد به من قبله، بالسمة الصوفية، والحدسية والحيوية (vitalistisch) ولكن تصور النموذج، أي مبدأ "الحيوان"، أو "الانسان" لايرد في الذهن في هذا الصدد بصورة ملازمة(immanent) على الاطلاق، بل فيما يشبه الفكرة الأفلاطونية الواقعية، أما الأنواع والأساليب المختلفة فليست الا "صوراً خارجية" ، وفضلاً عن هذا، فإن هذه ذاتها لاتوجد متبدلة ضمن التاريخ، بل توجد ثابتة (فالجندي والعامل الخ...) مثل (الأسد والحمار) على أنه يبدو أنه لم يتعرف هذا التعرف الكامل على المعنى الحقيقي لتصور"البيئة" كما استعمله بصورة عملية في رواياته، وكانت القضية موجودة من قبله بزمن طويل، ولكن الكلمة لم تكن موجودة-البيئة بالمعنى الاجتماعي- ويمتلك مونتسكيو هذا التصور بصورة لاتخطئها الملاحظة، ولكن بينما يضفي مونتسكيو على الشروط الطبيعية (المناخ -الارض) تقديراً أكبر كثيراً من ذلك الذي ينجم عن تاريخ البشر، وبينما يجتهد في تركيب البيئات المختلفة في صورة تصورات أنموذجية غير متحركة يمكن أن يطبق عليها في كل مرة الأنموذج الدستوري والتشريعي الملائم لها، يظل بلزاك من الوجهة العملية أسيراً بصورة كاملة لعناصر البنية التاريخية المتغيرة على نحو ثابت في بيئاته، وما من قارئ يصل من تلقاء ذاته إلى الفكرة التي يبدو أنه يمثلها في التمهيد، وهي أن مايعنيه هو أنموذج "الانسان" أوحتى بحرد الأنموذج-الأسلوبي ("جندي" "تاجر"): ومايراه المرء إنما هو الشخصية الفردية المحسوسة ذات التجسد الداخلي، وذات التاريخ الداخلي، والناشئة عن ملازمة الوضع التاريخي، والاجتماعي، والجسدي، الخ، والمتغيرة، فما يعنيه ليس "الجندي" بل العقيد بريدو المسرَّح بعد سقوط نابليون والمنحلّ، والمغامر، في إسّودان (المتصيدة-Rabouilleuse La).

وبعد المقارنة الجريئة بين التمايز الحيواني والسوسيولوجي يجتهد بلزاك فعلا في إبراز خصوصيات المجتمع في مقابل الطبيعة، وهو يراها قبل كل شيء في التعقيد الأكبر، كثيراً جداً، في الحياة البشرية والتقاليد البشرية، وكذلك في الإمكانية غير المتوفرة في المملكة الحيوانية، وهي التحول من أسلوب إلى آخر (فالبقال....يصبح سيد فرنسا، والشريف ينحدر أحياناً إلى المرتبة الاجتماعية الدنيا)، ثم إن هناك أساليب متباينة تتزاوج فيما

بينها، فزوجة التاجر يليق بها أحياناً أن تكون زوجة أمير....) وفي المجتمع لاتجد المرأة نفسها دائما انثى الذكر) وكذلك تذكرضروب الصراع الغرامي الدرامي التي قلما توجد عند الحيوانات، وتباين الذكاء في البشر المتباينين. أما الجملة التلخيصية فهي: (أن الوضع الاجتماعي يتمتع بفرص قلما نجدها في الطبيعة لأنها الطبيعة مضافاً إليها المجتمع) ومهما يكن من عدم دقة هذه الفقرة وعيانيّتها، ومهما تعان من البدايات الخاطئة في المقارنة الكامنة في أساسها، فهناك مع ذلك نظرة تاريخية غريزية متضمنة فيها- (فالطباع، والملابس، والأحاديث، والمساكن.... تتغير تبعا للحضارات).

وكذلك يوجد بعض ماهو دينامي-حيوي (إذكان بعض العلماء لايسلمون بعدُ بأن الحيوانية (Animalité) يمكن نقل شحنتها عن طريق تيار هائل من الحياة...) أما إمكانيات الفهم الخاصة التي يتمتع بها الإنسان مقابل الإنسان فلا يرد الحديث عنها، حتى ولا في الصياغة السلبية، أي أنها تنقصه في مقابل الحيوان، بل يتم علىالنقيض من ذلك، طرح البساطة النسبية للحياة الاجتماعية والنفسية للحيوانات على أنها واقعة موضوعية، ولاتوجد إلا في النهاية تماماً إشارة إلى الطابع الذاتي لمثل هذه الضروب من المعرفة..ان طباع كل حيوان متشابهة في كل زمان بصورة ثابتة في عيوننا على الأقل..

وبعد هذا الانتقال من البيولوجي إلى ما يتصل بتاريخ البشرية يمضي بلزاك في حملة على الكتابة المعتادة للتاريخ، ويأخذ عليها أنها أهملت، حتى الآن، تاريخ الأخلاق، وأن هذه هي المهمة التي أخذها على عاتقه، على أنه لايذكر في هذا الصدد المحاولات التي يتم القيام بها منذ القرن الثامن عشر في تاريخ الأخلاق (فولتير)، وعلى هذا فالمسألة لاتصل أيضاً إلى تحليل يوضح الفرق بين تصويره للاخلاق الاجتماعية وبين تصوير أسلافه المحتملين، ولايذكر الابترونيوس. ولدى النظر في صعوبات مهمته(مسرحية فيها ثلاثة آلاف ، أو أربعة آلاف من الشخصيات) يحس بالتشجيع من جراء روايات والترسكوت، وهنا تتحرك بصورة مطلقة في عالم النزعة التاريخية الرومانسية، وهنا أيضاً تسيء ضروب الصياغة المؤثرة والحافلة بالخيال، إلى وضوح الفكرة في كثير من الأحيان،

إذ تعد عبارة "تزامن الحالة المدنية"[1] قابلة لإساءة الفهم، كما أن عبارة "المصادفة أعظم روائي في العالم" تحتاج ضمن فكرة تاريخية، إلى تعليق على الأقل.

ومع ذلك فإن بعض الموضوعات الهامة والمتميزة تخرج على نحو جيد، ولاسيما فهم الرواية الأخلاقية على أنها قصة فلسفية، وعلى وجه الإطلاق أيضاً، الفهم الذي يمثله بقوة، لنشاطه الخاص، على أنه تدوين تاريخي، وذلك ماسنعود إليه بعد، ثم تبرير كل الأنواع والمستويات الأسلوبية في الأعمال العائدة إلى هذا الطراز، وأخيراً مقصده المتمثل في تخطي والترسكوت، إذ يلخص كل رواياته في كل واحد في تصوير شامل للمجتمع الفرنسي في القرن التاسع عشر، وذلك مايشير إليه هنا أيضاً مرة أخرى، على أنه كتاب تاريخي.

ولكن خطته لم تستنفد بذلك، فما زال يريد أن يقدم كشف حساب بصورة منفصلة حول العلل، أو علة هذه الوقائع الاجتماعية، وإذا وفق في البحث عن هذا المحرك الإجتماعي على الأقل، فهو يريد آخر الأمر أيضاً أن "يفكر في المبادئ الطبيعية، وأن يرى في أي شيء تبتعد المجتمعات أو تقترب من القاعدة الخالدة، من الحق، ومن الجميل؟" ولايترتب علينا أن نفصل القول في أنه لم يكن يتمتع بالاستعداد لتنفيذ الطروحات النظرية خارج إطار القصة، وأنه، من أجل ذلك، لم يكن يستطيع أن يحاول تحقيق مخططاته النظرية إلا في صورة الروايات، وليس يهمنا هنا إلا أن نقرر أن الفلسفة "الملازمة" في رواياته الأخلاقية، لم تكن تكفيه، وإن عدم الكفاية هذا قد حفزه هنا، بعد قدر كبير من المناقشات البيولوجية والمناقشات التاريخية، إلى استعمال تصورات أنموذجية كلاسيكية القاعدة الخالدة، الحق الجميل-وتلك مقولات لايستطيع بعدُ أن يستغلها عملياً في رواياته، وكل هذه الموضوعات، من بيولوجية، وتاريخية وأخلاقية، كلاسيكية- توجد في الواقع متناثرة في أعماله، وهو يحب التشبيهات البيولوجية حبا جما، فهو يتحدث عن الفيزيولوجيا، أو(علم الحيوان) بتأثير الظاهرات الاجتماعية، وعن تشريح القلب البشري، ويُشبِّه في النص المشروح آنفا تأثير البيئة الاجتماعية بالمفرزات التي تنتج التيفوس، وفي موضع آخر، من الأب جوريو، يقول عن راستنياك أنه استسلم لنظريات الترف ومغرياته....مثلما تنتظر شجرة النخيل الأنثى الغبار الذي يلقحها، ولا يحتاج المرء

(1) Faire concurrence del' Etat-civil

إلى أن يستشهد بالموضوعات التاريخية لان روح النزعة التاريخية الخاصة بالجو الذي يضفي الطابع الفردي انما هي روح عمله كله، ولكني أريد مع ذلك أن أورد واحداً على الأقل من المواضع الكثيرة لأبين أن التصورات الخاصة بالنزعة التاريخية كانت قائمة في وعيه على نحو ثابت. ويرجع الموضع إلى الرواية الريفية (العانس) وهو يتناول سيدين شيخين يقطنان آلنسون، أما أحدهما فنموذجي سابق، وأما الآخر فمولع خائب بالكسب من الثورة.

وفي موضع آخر من الرواية ذاتها يتحدث في صدد منزل في آلنسون من النموذج الأساسي الذي يمثله، وهنا لاتتعلق المسألة بالنموذج الأساسي لتجريدٍ لاتاريخ فيه، بل تتعلق بالنموذج الخاص بالجزء الأكبر من البيوت البورجوازية في فرنسا التي وُصِفَ من قبلُ طابعها المحلي ذو النكهة الخاصة، وهو يستأهل بدرجة أكبر مكانته في هذا العمل الذي يفسر طبائع ويطرح أفكاراً وتتحد هناك عناصر بيولوجية وتاريخية على الرغم من بعض أشكال الغموض والمبالغة، اتحادا جيداً للغاية في أعمال بلزاك، لأنها تتلاءم جميعاً مع الطابع الرومانسي-الدينامي الذي ينتقل أحياناً إلى الرومانسي السحري والشيطاني، وفي كلتا الحالتين يحس المرء بتأثير القوى العقلانية، وفي مقابل ذلك يحدث الاخلاقي االكلاسيكي في كثير جداً من الأحيان أثر الجسم الغريب:وهو يتجلى بوجه خاص في ميل بلزاك إلى صياغة أحكام أخلاقية عامة تتسم أحياناً بالظُرف من حيث كونها ملاحظات متفرقة، ولكنها تعمم في معظم الأحيان تعميما غير متزن على أنها لاتتسم حتى بالظُرف في بعض الأحيان، وعندما تتفاقم إلى تفصيلات مطولة يحدث في كثير من الأحيان مايسميه المرء بالكلمة الألمانية العامية (Kohl) أي الكلام الفارغ، وأريد أن أورد هنا بعض الأحكام الأخلاقية الموجزة التي توجد في (الأب جوريو):

Le bonheur est la poésie des femmes comme la toilette en est le fard. — (La science et l'amour...) sont des asymptotes qui ne peuvent jamais se rejoindre. — S'il est un sentiment inné dans le cœur de l'homme, n'est-ce pas l'orgueil de la protection exercé à tout moment en feveur d'un être faible? — Quand on connaît Paris, on ne croit à rien de ce qui s'y dit, et l'on ne dit rien de ce qui s'y fait. — Un sentiment, n'est-ce pas le monde dans une pensée?

السعادة هي شِعْر السيدات، كما أن الزينة هي أناقتهن، والعلم والحب حقيقتان صعبتا المنال.

وأقل ما يستطيع المرء أن يقوله في أمثال هذه الأحكام هو أنها لاتستحق التعميم الذي يجري عليها في معظم الأحيان، فهي خواطر مستقاة من وضع اللحظة الراهنة، وقد تكون صائبة جداً أحياناً، وغير معقولة أحياناً، على أنها ليست بالمستساغة دائماً، وينطوي بلزاك على طموح إلى أن يكون أخلاقياً كلاسيكياً، وقد توجد لديه بوجه خاص بوادر تذكر بلا بروبير (ومثال ذلك موضع في "الأب جوريو" توصف فيه الآثار الجسدية والنفسية لملكية المال بمناسبة الإرسالية المالية التي يتلقاها راستنياك من أسرته)، ولكن هذا لايتلاءم مع أسلوبه ولا مع مزاجه وهو يجد أفضل الصياغات في وسط السرد حين لايفكر مطلقاً في التفلسف الأخلاقي، ومثال ذلك قوله في (العانس) في وسط مناسبة اللحظة عن الآنسة كورمون:

أما خطة المجموع التي تكونت لديه شيئا فشيئا فتوجد عنها بيانات هامة أخرى من قبله هو ذاته، ولاسيما من الحقبة التي صاغ فيها ذلك المجموع الصياغة النهائية، في الرسائل المكتوبة عام ١٨٣٤، ويجب إبراز ثلاثة موضوعات بوجه خاص في هذه التأويلات الذاتية، وهي توجد جميعا، بعضها مع بعض في رسالة إلى السيدة فون هانسكا(رسائل إلى الخارج، باريس١٨٩٩، رسالة ٢٦تشرين الأول ١٨٣٤ص٢٠٠ - ٢٠٦، حيث يقول (ص٢٠٥):

> ستقدم دراسات الطبائع كل الوقائع الاجتماعية، من دون أن يُنسى وضع من أوضاع الحياة، ولاسيماءٌ، ولاشخصية رجل أو امرأة، ولانمط من أنماط الحياةولا مهنة، ولاقطاع اجتماعي، ولابلد فرنسي، ولاشيء، كائنا ما كان، من الطفولة والشيخوخة، وسن الرشد، ومن السياسة، والعدالة، والحرب.
>
> وإذوُضِعَ هذا واقتُفِيّت معالم تاريخ القلب البشري خطوة فخطوة ووضع التاريخ الاجتماعي في كل أجزائه، فذلك هو الأساس، ولن تكون هذه وقائع متخيلة بل ستكون هي ما يحدث لكل انسان.

ومن الموضوعات الثلاثة التي أقصدها يتبين اثنان على الفور، أولهما موسوعية المقصد وشموليته، إذ لايحسُن ان ينقص جزء من الحياة، ثم الواقعي-العرضي فيه (ce que ce

passe par tout) ويكمن الموضوع الثالث في كلمة "التـاريخ"فالمسألة لاتتعلـق مطلقـا، في هذا التاريخ الخاص بالقلب البشري، أو في هذا التاريخ الاجتمـاعي، بـ"التـاريخ"بـالمعنى المألوف، ولابالاستقصاء العلمي لما جرى من الاحـداث، بـل باختـراع حـر نسـبياً، إنهـا لاتتعلق بالتاريخ (history) بل بالكتابـة القصصيـة (Fiction) ويعـد التعبـيران الانكليزيـان واضحين بصورة خاصة)، كلا ولاتتعلق مطلقا بالماضي، بل بالحاضر المعاصر الـذي يمتـد بضع سنوات أو عقوداً من الماضي على أبعد تقدير، وعندما يشير بـلزاك إلى دراسـاته في الطبائع في القرن التاسع عشر على أنها تاريخ- وقـد اعطـى سـتندال، علـى النحـو ذاتـه روايته "الأحمر والأسود" العنوان الفرعي "حوليات القرن التاسـع عشـر" فانمـا يعـني هـذا أولاً أنه يفهم عمل الإبداعي القائم على التشكيل الفني على أنه مفسر للتاريخ، بـل علـى أنه عمل في فلسفة التاريخ كما كان ذلك يؤخذ من التمهيد، ويعني في المقـام الثـاني أنـه يفهم الحاضر تاريخاً، إنه الحاضر بحكم كونه حادثا بالانطلاق مـن التـاريخ، وفي الحقيقـة يُقَدَّم الناس عنده، والأجواء، على الرغم من اتسامها بسمة الحاضر، في صـورة ظـاهرات منبثقة عن الأحداث والقوى التاريخية، ولايحتاج المرء إلا إلى أن يتتبع وصف نشوء ثـروة جرانديه (أو جيني جرانديه) أو مسار دي بوسكيبه (العانس)، أو وصف الشيخ جوريـو، ليتبين له ذلك بوضـوح ولا يوجـد شـبيه لهـذا، وعيـاً، ودقـة، في أي مكـان قبـل ظهـور ستندال وبلزاك، وهذا يفوق الأول مدى بعيدا في الترابط العضوي بين الانسان والتاريخ، ومثل هذا الفهم والممارسة يعدان تاريخيين مطلقا.

ونريد الآن أن نعود مرة أخرى إلى الموضوع الثاني-لن تكون هذه وقائع متخيلة بـل ستكون هي ما يحدث لكل انسان-إذ يفيد هذا أن الاختراع لا يمتح مـن المخيلـة الحـرة، بل من الحياة الواقعية، كما تتجلى في كل مكان. على أن بلزاك يتخـذ في مواجهـة هـذه الحياة المعقدة، المشرّبة بالتاريخ، والمصورة تصويراً صريحاً لامراعاة فيه، بكـل مافيهـا مـن اليومي، والعملي، والقبيح، والمبتذل، موقفا ممـاثلاً لمـا كـان يتخـذه سـتندال أيضـاً: فهـو يتناول المسألة في هذه الصورة الواقعية اليومية التاريخية الداخلية تناولا جديا، بل مأساويا، و لم يكن قد وجد هذا في عصر انتشار الذوق الكلاسيكي، في أي مكان، و لم يوجد قبله أيضاً، بهذه الطريقة العملية- التاريخية الداخلية، القائمة على الحساب الاجتماعي الذاتـي للانسان، و لم تكن المسألة أن معالجة الواقعي- اليومي أصبحت أكثر محدودية وتهذيباً إلى

حد بعيد منذ الكلاسيكية وعصر الحكم المطلق الفرنسيين فحسب، بل حرَّم الموقف تجاهه أيضاً على نفسه المأساويَّ والإشكاليَّ تحريماً يكاد يكون مبدئياً، ولقد حاولنا أن نبسط هذا في الفصول السابقة، فأما موضوع الواقع العملي فقد كان من الممكن معالجته بطريقة هزلية أو هجائية أو أخلاقية- تعليمية ووصلت موضوعات معينة من مجالات معينة ومحدودة من اليومي-المعاصر، إلى وضع أسلوبي متوسط من أوضاع المؤثِّر، ولم يتجاوز الأمر هذه الحدود، وكانت الحياة الواقعية اليومية تنتمي إلى الأسلوب الوضيع فيما يتصل بالطبقات الاجتماعية المتوسطة، ويحصر هنري فيلدنخ الألمعي ذو الشأن، الذي تطرق إلى قدر كبير من المشكلات الأخلاقية والجمالية والاجتماعية، الوصف على نحو ثابت في حدود الإيقاع الأخلاقي الهجائي، ويقول في توم جونز (الكتاب ١٤، الفصل ١): هذا النوع من الروايات الذي ينتمي إلى الفئة الهزلية، كذلك الذي أقوم بكتابته:

على أن اقتحام الجدية الحياتية والمأساوية، على الواقعية، كما أثبتناه لدى ستندال وبلزاك، يتصل بلا ريب ، بأوثق الروابط، بحركة الخلط الأسلوبي الرومانسيه الكبرى المشار إليها بشعار شكسبير ضد راسين، وانا أعدُّ الستندالية-البلزاكية، وهي صيغة المزيج من الجدّ والواقع اليومي، أكثر حسماً وأصالة وأهمية إلى حد بعيد من رهط فيكتور هيجو الذي أراد أن يجمع بين الرفيع والشائه.

وقد أدى الموقف الفريد في نوعه، والنوع الجديد من الموضوعات التي كانت تعالج معالجة جديّة وإشكالية ومأساوية، إلى التطور التدريجي لنوع جديد تماماً من الأسلوب الجدي أو الرفيع، إذا شئنا، ولم يكن من الممكن أن تُحْمَل مستويات الفهم والتعبير القديمة، ولاالمسيحية ولاالشكسبيرية، ولاحتى الراسينية، -ببساطة على الموضوعات الجديدة، وقد تجلى أول الأمر شيء من عدم اليقين في نوعية الموقف الجدي.

أما ستندال الذي كانت واقعيته قد نشأت عن المقاومة لحاضر مزدرى بالقياس إليه، فما زال يحافظ في موقفه على كثير من غرائز القرن الثامن عشر، وما تزال تلوح في أذهان أبطاله ذكرياته عن شخصيات مثل روميو، ودون جوان، وفالمونت (من:العلاقات الخطرة) وسان -برو، وتعيش فيه قبل شيء شخصية نابليون، ويفكر أبطال رواياته ويشعرون، على نحو مضاد للعصر، وهم لاينزلون من عليائهم إلى ضروب المكر والدسائس ، في حاضر ما بعد نابليون، وعلى الرغم من أن هناك موضوعات تتدخل على نحو ثابت، وهي خليقة أن يكون لها طابع الملهاة تبعا للفهم القديم، فإن من الراسخ عنده أن الشخصية التي يحس تجاهها باهتمام مأساوي والتي يطلبها القارىء، لابد أن

تكون بطلاً واقعياً عظيماً وجريئاً في أفكاره وعواطفه ومازالت حرية القلب الكبير، حرية العاطفة، تحتفظ لديه بالكثير من السمو الأرستقراطي، ومن العبث بالحياة الذي هو أقرب إلى أن يعود إلى النظام القديم منه إلى أن يعود إلى بورجوازية القرن التاسع عشر.

ويُعمِّد بلزاك أبطاله تعميدا أعمق كثيراً، في المرتبط زمانياً، وفي هذا الصدد ضاع منه المقياس والحدود الخاصة بما كان الناس يحسون به من قبل على أنه مأساوي، وهو لايملك بعدُ الجديّة الموضوعية تجاه الواقع الحديث الذي تطور فيما بعد، وهو يتناول كل تشابك، مهما يكن يوميا ومبتذلا، بالكلمات الكبيرة، على أنه مأساوي، وكلَّ هوى من الأهواء على أنه عاطفة عظيمة، وهو دائما على استعداد لأن يطبع كل شقي عرضي بطابع البطل أو بطابع القديس، فإذا كانت أمرأة شبهها بملاك، أو بالسيدة العذراء، وهو يضفي الطابع الشيطاني على كل شقي ذي عنفوان ، وبصورة مطلقة على كل شخصية تتسم بشيء من الظلمة على الاطلاق، وهو يسمي الشيخ جوريو المسكين بقوله (مسيح الأبوة هذا) لقد كان مما يتماشى مع طبعه المنفعل والحّار، وغير النقدي، كما كان يتماشى أيضاً مع الزي السائد للحياة الرومانسية، أن يحس المرء في كل مكان بقوى شيطانية خفية، وأن يصعد التعبير إلى حد الميلودرامي.

وفي الجيل التالي الذي يظهر في سنوات الخمسينات يظهر في هذا الصدد ارتداد عنيف، وتغدو الواقعية عند فلوبير غير منحازة، وغير شخصية، وموضوعية وقد حللّتُ، في عمل تمهيدي حول "المحاكاة الجدية لليومي" فقرة من مدام بوفاري، من وجهة النظر هذه، وأريد هنا أن أكرر الصفحات المذكورة آنفا مع القليل من التغييرات وضروب الاختصار، إذ أنها تتلاءم تلاؤما دقيقا مع مسار الأفكار الراهن، وذلك لأن العمل المذكور لم يقدر له، بسبب مكان النشر وزمانه (استانبول، ١٩٣٧)، أن يبلغ كثيرا من القراء، والنص المذكور آنفا يوجد في الفصل التاسع من القسم الأول من مدام بوفاري، ونصه كما يلي:

ولكن ساعات وجبات الطعام كانت هي التي ينفد صبرها عندها قبل كل شيء في تلك الصالة الصغيرة، في الطابق الأرضي، مع الموقد الذي ينفث الدخان، والباب الذي يصّر صريرا، والجدران المبللة، والأرضية الرطبة، وكانت كل مرارة الحياة تبدو لها كأنما تقدم على طبقها، وكانت تتصاعد من أعماق روحها، على بخار الحساء، شأن النفثات الأخرى من الإعياء والضيق، وكان شارل بطيئا في تناول الطعام، فكانت تكسر بعض البندقات، أو تتسلى، معتمدة على مرفقها برسم خطوط بمقدَّم السكين على القماش المشمع.

وتشكل الفقرة نقطة الذروة في تصوير موضوعه تبُّرم إيما بحياتها في توست ، وكانت قد عقدت الأمل طويلا على حدث مفاجيء يمكن أن يحدث انعطافاً جديدا في هذه الحياة التي لاروعة فيها، ولامغامرة، ولاحب، في أعمق أعماق الريف إلى جانب رجل متوسط، ممل، بل كانت قد هيأت نفسها لذلك، وعنيت بنفسها، وبمنزلها كأنما لتكون أهلا لمثل ذلك الانعطاف في المصير، ولتكون لائقة به، وحين لاتظفر بطائل تستحوذ عليها اللجاجة واليأس، وهذا مايصفه فلوبير في صور عديدة تصور بيئة إيما كما تبدو لها الآن، ويتجلىّ لناظريها الآن فحسب الجانب الخالي من العزاء، والرتيب، والباهت، والكالح، والخانق، والذي لامخرج منه، إذ ماعادت ترى أملاً في الهرب منه. وتعد فقرتنا نقطة الذروة في تصوير يأسها، وبعد ذلك يُروى كيف تدع كل شيء يفسد في منزلها، وكيف تهمل نفسها، وتأخذ صحتها في التوعُّك، حتى إن زوجها يقرر مغادرة توست لأنه يعتقد أن المناخ لايوافقها.

والفقرة نفسها تعرض صورة هي صورة رجل وامرأة معا خلال وجبة الطعام، على أن الصورة لم تُقدَّم مع ذلك على الاطلاق، في حد ذاتها، ومن أجل ذاتها، بل قدمت تابعة للموضوع المهيمن وهو يأس إيما ومن أجل ذلك أيضاً لاتطرح على القارىء مباشرة، بحيث يجلس اثنان إلى المائدة هنا، ويقف هناك القارىء وينظر إليهما بل يرى القارىء، أولاً، إيما التي جرى الحديث عنها كثيرا في الصفحات السابقة، وهو لا يرى الصورة إلا من خلالها، فهو لايرى بصورة مباشرة إلا حالة إيما الباطنية، ثم يرى بصورة غير مباشرة انطلاقا من هذا الحال، وعلى ضوء احساسها، حادثة وجبة الطعام على المائدة، على أن الكلمات الأولى في الفقرة: (ولكن ساعات وجبات الطعام كانت هي التي ينفد صبرها عندها قبل كل شيء، في تلك الصالة الصغيرة مع الموقد...) تبين الموضوع وكل مايلي ذلك فهو مجرد تفصيل لهذا الموضوع وليست ضروب التحديد المرتبطة بالظرف الزماني، والحرف (في) اللذان يفيدان الظرفية، هي وحدها التي تعد، في تكديسها لتفاصيل الانزعاج، شرحا لعبارة "ينفذ صبرها عندها " بل تتلاءم الجملة التالية أيضاً، والتي تتحدث عن الاشمئزاز الذي تبعثه لديها الأطعمة، في معناها، وفي مسارها الإيقاعي مع المقصد الرئيسي، وعندما يرد بعد ذلك قوله: كان شارل بطيئا في تناول الطعام فإنما يعد ذلك من الوجهة النحوية جملة جديدة، ومن الوجهة الإيقاعية حركة جديدة، ولكنها مجرد استهلال جديد، متغير من متغيرات الموضوع الأساسي، فمن التناقض بين تناوله المسترخي للطعام وبين اشمئزازها والحركات المصوَّرة عقب ذلك،

والخاصة بيأسها العصبي، مـن ذلـك فحسـب تكتسـب الجملـة معناهـا الصحيـح ويغـدو الرجل المتناول لطعامه، غير شاعر بشيء، ومضحكا، وشبحيا إلى حـد مـا فعندمـا تنظـر إليه إيما، وهو يقعد هناك ويأكل، يغدو علة رئيسية حقيقية لعبارة "كـان صبرهـا ينفـد " لأن كل شيء آخر يبعث على اليـأس، إذ تبـدو لهـا الحجـرة الكئيبـة، والطعـام المـألوف، وغياب خوان المائدة، ومافي المجموع من افتقاد العزاء لها، ومن خلالها للقارئ أيضاً، شيئاً وثيق الصلة، ويبدو أنه كان خليقاً أن يكون غير ذلك تماما لو أنه كان خلافاً لماهو عليه.

وإذاً فالوضع لايقدِّم، ببساطة، علـى أنـه صـورة، بـل تقـدِّم إيمـا أولا، ومـن خلالهـا الوضع، ولكن المسألة لاتتعلق مع ذلك، كما هو الحال في بعض الروايـات القائمـة علـى الأنا، وبعض الأعمال المتأخرة الأخرى من الطـراز المشـابه، بتعبـير بسـيط عـن مضمـون الوعي عند إيما، أي بمضمون ماتشعر به، وكيفية شعورها به على حـد سـواء، والحق أن الضوء الذي تضاء الصورة به ينطلق منها، ولكنها تعد هي ذاتها جزءا من الصورة، فهـي قائمة فيها، وهي تذكّر، بذلك، بالمتحدث في مشهد بترونيوس في فصلنـا الثـاني، ولكـن الوسائل التي يستعملها فلوبير، وسائل أخرى، فليسـت إيمـا هـي الـتي تتحـدث هنـا، بـل الكاتب، والموقد الذي ينفث الدخان والبـاب الـذي يصّر، والجـدران المبللـة، والأرضيـة الرطبة: هذا كله تحس به إيما وتراه، ولكنها ماكـانت خليقـة أن تتمكـن مـن استجماعه على هذا النحو (كانت كل مرارة الحياة تبدو لها كأنما تقدم على طبقهـا): لقـد كـانت تنطوي على مثل هذا الاحساس حقا، ولكن لو أرادت أن تعبّر عنه لمـا خـرج علـى هـذا النحو، إذ تفتقـر مـن أجـل هـذه الصياغـة إلى الارهـاف والبلاغـة البـاردة القائمـة علـى الحسـاب الذاتـي، والحق أن حيـاة فلوبـير ليسـت علـى الاطـلاق هـي الكامنـة في هـذه الكلمات، بل حياة إيمّا وحدها، ولايفعل فلوبير شيئا سوى أنه يجعـل المـادة الـتي تقدمهـا ناضجة لغويا في ذاتيتها الكاملة، ولو أن إيما كانت تستطيع ذلك بنفسها لما عادت ماهي عليه، ولَتشبّت عـن طـوق ذاتهـا وتم بذلـك إنقاذهـا غـير أنهـا لاتبـدو علـى هـذا النحـو فحسب، بل ينظر إليها على أنها متفرِّجة هي ذاتها، وموجهة عن هذا الطريـق، أي عـن طريق بجرد الإشـارة الواضحـة إلى وجودهـا الذاتـي، وانطلاقـا مـن أحاسيسـها الخاصـة، وعندما يقرأ المرء في موضع لاحق (القسم الثاني، الفصل الثاني عشر في الصفحـة الثانيـة على الأرجح)، لم يبدُ لها شارل قط بهذا القدر من إثـارة الاشمئزاز (ص٢٥٢) (١ Fr) فربما يحسـب المـرء لحظـة مـن الزمـان أن هـذا التـأليف الغريـب يمثـل الـتراكم الوجدانـي للبواعث التي تؤدي إلى إثارة اشمئزاز إيما من زوجها في كل مـرة، وأنهـا هـي ذاتهـا الـتي

كانت كأنها تنطق بهذه الكلمات في قرارة نفسها أي أنها حالة من "الحديث المعاش"، ولكن هذا خطأ والحق أنها تمثّل بالفعل بعض الدوافع الأنموذجية المتصلة باشمئزاز إيما، ولكنها مركبة على هذا النحو من قبل الكاتب تركيبا قائما على خطة إلى حد بعيد، لاعلى انفعال ايما، ذلك لأن إيما تحس إحساساً أكثر إلى حد بعيد، وأشد اختلاطا إلى حد بعيد، وهي ترى أيضاً أشياء أخرى، سوى هذه، في جسدها، وفي سلوكها، وفي ثيابها وتختلط مع ذلك الذكريات، وفي هذه الأثناء تسمعه يتحدث مثلاً، وقد تشعر بيده وبعينيه، وبأنفاسه وتراه يروح ويغدو، طيب السريرة، محدود الأفق، مفتقرا إلى الجاذبية، غير شاعر بشيء، فهناك عدد هائل من الانطباعات المتداخلة، ولايرتسم بالخطوط العريضة الحادة إلاّ النتيجة، الاشمئزاز منه، ذلك الاشمئزاز الذي يجب عليها أن تخفيه عنه، ويقوم فلوبير بتحويل موضع الحدة في الانطباعات، وهو يختار ثلاثة منها، فيما يبدو أمراً غير مقصود على الاطلاق، ولكنها مأخوذة بصورة أنموذجية من الجسدي، والذهني، وطراز السلوك، وهو يطرحها وكأنما هي صدمات ثلاث أصابت إيما واحدة بعد الاخرى، وليس هذا على الاطلاق تعبيرا عن الوعي قائما على النزعة الطبيعية، فالصدمات الطبيعية ترد مختلفة في كل مرة، وإنما تكمن في ذلك اليد المنظمة للكاتب الذي يلخص المشوّش في الواقعية الداخلية، في الاتجاه الذي يشتد عليه الإلحاح هو ذاته، تلخيصا مغلقا، في اتجاه الاشمئزاز من شارل بوفاري"، وبالطبع فان هذا التنظيم للواقعة الداخلية لايستمد مقاييسه من الخارج، بل من مادة الواقعة ذاتها، ويأتي في النظام ذلك الذي لابد من وضعه موضع الاستعمال، لكي يتم تحويل الواقعة ذاتها إلى لغة، بدون اختلاط.

وعندما يقارن المرء طراز هذا التصوير بمثله عند ستندال وبلزاك لابّد أن يُقَدَّم بين يدَيْ ذلك أن كلتا السمتين الحاسمتين في الواقعية الحديثة يمكن العثور عليهما هنا أيضاً، فهنا أيضاً تؤخذ أحداث واقعية يومية، من طبقة اجتماعية أدنى، طبقة البورجوازية الريفية الصغيرة، مأخذ الجد البالغ، أما الطابع الخاص لهذه الجديّة فسوف نتحدث عنه مرة أخرى، وهنا أيضاً تنغمس الأحداث اليومية بدقة وعمق، في حقبة تاريخية معاصرة محددة (عصر الملكية البورجوازية)، وهو أمر أقل لفتاً للنظر في الحقيقة منه عند ستندال أو بلزاك، ولكنه شيء لاتخطئه العين، وفي كلتا هاتين السمتين المبدئيتين يوجد، في مقابل كل واقعية سابقة ، تطابق بين الكتّاب الثلاثة، ولكن موقف فلوبير من موضوعه موقف مختلف تماما، فنحن نسمع، عند ستندال، وعند بلزاك في كثير جدا من الاحيان، وبصورة ثابتة تقريبا، كيف يفكر الكاتب تجاه شخصياته - وأحداثه، وبصورة خاصة يواكب

بلزاك أقاصيصه على نحو ثابت بتعليقــات متـأثرة أو ســاخرة أو أخلاقيـة، أو تاريخيـة، أو اقتصادية، ونحن نسمع أيضاً في كثير جداً مـن الأحيـان مـايفكر بـه الأشـخاص أنفسـهم ويشعرون به، وذلك في كثير من الأحيان بطريقة يتطابق معها الكاتب في الوضع الآنـف الذكر مع الشخص، وكلا الأمرين يُفْتَقَد عنـد فلوبـير كـل الافتقـاد، وذلـك أن رأيـه في الأحداث والشخصيات يظل غير مصرّح به. وعندما تعرب الشخصيات بنفسها عمـا في نفسها فإن هذا لايحدث أبداً بالطريقة التي يتطابق فيهـا الكـاتب مـع رأيهـا أو بقصـد أن يتطابق القارىء معها، والحق أننا نسـمع الكـاتب يتحـدث، غـير أنـه لايعـرب عـن رأي ولايعلق، وانما يقتصر دوره على انتقاء الأحداث وتحويلها إلى لغة، والحق أن هذا يحـدث مع اليقين بأن كل حدث إذا تحقق النجاح في التعبير عنه تعبيرا نقيا وكـاملا، فهـو يفسـر نفسه ويفسّر البشر المشتركين فيه تفسيرا كاملا، وعلى نحو أفضل وأكثر كمالاً مما يمكـن أن يفعله أي رأي أو حكم مضاف إلى ذلك، وعلى هذا اليقين، أي على ثقـة عميقـة في حقيقة اللغة -المستعملة بصدق وعناية، ترتكز الممارسـة الفنيـة عنـد فلوبـير وهـذا تقليـد فرنسي كلاسيكي جدّ قديم- فحتى في بيت الشعر العائد لبوالـو حـول سـلطان الكلمـة المستعملة استعمالا صحيحاً (بكلمـة اسـتعملت في مكانهـا علّـم كيـف تكـون السـلطة، (über Malhrbe:d'un mot mis en sa place ensegna le pouvoir)(ص٤٥٣)، يكمـن شـيء من ذلك، وتوجد بيانات قريبة منها عند لابروبير وقد قـال فوفينـارج: لـن تكـون هنـاك أخطاء لاتزول من تلقاء نفسها، إذا تمّ التعبير عنها بوضـوح، علـى أن ثقـة فلوبـير باللغـة تذهب إلى مدى أبعد من ثقة فوفينارج: فهو يعتقد أن واقع الحدث يكشف عن ذاتـه في التعبير اللغوي، وإنما يعد فلوبير إنسانا يعمل عن وعي، ويتمتع بفهم فني نقـدي، بدرجـة غير مألوفة حتى بالقيـاس إلى فرنسـا، ولذلـك يوجـد في مراسـلاته، وبوجـه خـاص مـن سنوات ١٨٥٢ إلى ١٨٥٤، التي كتب فيها مـدام بوفـاري(السلسـلة الثالثـة في Nouvlle edition) المستهلة بالمراسلات، ١٩٢٧) الكثير من البيانات المستفيضة عن مقصده الفـني، وهي تنطلق نحو نظرية تعد في نهاية المطاف صوفية ولكنها تقوم في الممارسة، شـأن كـل تصوف أصيل، على العقل والتجربة والنظام، وهي نظرية الانغماس في موضوعات الواقع انغماسا يتسـم بنسـيان الـذات، ويعيـد صياغـة هـذا الواقـع بكيميـاء عجائبيـة (Par une chimie merveilleuse) ويجعلـه يزدهـر ليصـل إلى النضـج اللغـوي، وبهـذه الطريقـة تمـلأ الموضوعات الكاتب بصورة كاملة، فهو ينسى نفسه، ولايعود قلبه يخدمه إلا في الشـعور بقلب الآخرين وعندما يتم الوصول إلى هـذا الوضـع الـذي يـترتب تحصيلـه انتزاعـا عـن طريق الصبر الحماسي، عند ذلك يتهيأ التعبير اللغوي الكـامل الـذي يسـتحوذ علـى كـل

موضوع في الوقت ذاته بصورة كاملة ويتوجه توجها غير منحاز، من تلقاء ذاته، وترى الموضوعات كما يراها الله، في حقيقتها الواقعية. ويرد فوق ذلك فهم للخلط الأسلوبي منبثق عن النظرة الصوفية-الواقعية ذاتها، ومؤداه أنه لايوجد موضوعات رفيعة وموضوعات وضيعة، وأن الإبداع عمل فني يخلق بدون تحيّز، وأن على الفنان الواقعي أن يضاهي طرائق التبصُّر المتصلة بالخلق، وأن كل موضوع يتضمن في حقيقته، أمام عين الرب، من الجدّ مثل ما يتضمن من الهزل، ومن المكانة مثل ما يتضمن من الوضاعة، فإذا تمّ التعبير عنه على نحو صحيح ودقيق فقد تحققت الإصابة الصحيحة والدقيقة لمستوى الأسلوب الذي يتلاءم معه، وليس هناك حاجة، لاإلى نظرية عامة للمستويات الأسلوبية تتدرج فيها الموضوعات تبعا لمكانتها، ولاإلى تحليلات من الكاتب تعلق على الموضوع بعد تصويره من أجل غرض الفهم الأفضل، والتنسيق الصحيح، إذ لابد أن ينتج هذا كله عن تصوير الموضوع ذاته.

ومن الأمور الجلية ماتنطوي عليه مثل هذه النظرة من التناقض مع العودة البلاغية المتعاظمة والاستعراضية، للشعور الخاص، وللمقاييس التي يقدمها ذلك الشعور كما كان قد استحدث من قبل روسو، ومنذ عهده، وأن التأويل المقارن لقول فلوبير:"يجب ألاّ يكون قلبنا طيباً إلا في الإحساس بقلوب الآخرين، وجملة روسو، من بداية الاعترافات: "أنني أحس بقلبي وأعرف البشر، "خليقة أن تتمكن من التصوير الشامل للتحول الذي طرأ على الموقف، ولكن يتبين من المراسلات بأي قدر من المشقة، وبأي اجهاد تشنجي، وصل فلوبير إلى قناعاته. وما من شك في ان الموضوعات الكبرى، والإدخال الحر والخالي من المسؤولية، للخيال الإبداعي، كانا مايزالان يمارسان جاذبية كبرى عليه، وهو يرى، من وجهة النظر هذه، شكسبيروسرفانتس، وهوجو أيضاً بعينين رومانسيتين تماما، ويلعن في بعض الأحيان موضوعه الخاص الضيق المتصل بصغار الطبقة الوسطى، الذي يرغمه على أشق التفاصيل الأسلوبية (أن يقول المرء أشياء عامية ببساطة، وعلى نحو لائق)، وقد يصل هذا أحياناً إلى حد يقول عنده أشياء تتناقض مع نظراته الأساسية.

ويضاف إلى ذلك أنه كان يكره عصره، شأن كثير جدا من فناني القرن التاسع عشر ذوى الشأن، فهو يرى مشكلاته وأزماته الآخذة في النشوء، بحدة كبيرة، ويرى الفوضى الداخلية، والافتقار إلى الأساس اللاهوتي، وبداية ذوبان الشخصية، والنزعة التاريخية التوفيقية الفاسدة، وسيطرة الشعارات، غير أنه لايرى حلا ولامخرجاً، وتكاد صوفيته الفنية الحماسية تكون مثل ديانة بديلة يتشبث بها تشبث المتشنج، وفي كثير جداً من الأحيان يغدو صدقه

متسما بالتجهّم، مهتما بالصغائر، وصفراوياً عصبياً، ولكن الحب الحيادي للموضوعات يعاني من جراء ذلك في بعض الأحيان، وهو الحب الذي يمكن مقارنته بحب الخالق، ومع ذلك فإن الفقرة التي حللناها غير متأثرة بأمثال هذه الثغرات ونقاط الضعف في كيانه، وهي تتيح لنا أن نلاحظ تأثير مقصده الفني ملاحظة نقية.

فالمشهد يظهر رجلا وامرأة حول المائدة، وهو الموقف اليومي الذي يستطيع المرء ان يتصوره، وما كان قبل ذلك ممكن التصور إلاجزءاً من مسرحية هزلية شعبية أو قصيدة رعوية، أو هجاء، أما هنا فهو صورة للضيق، وهو في الحقيقة ليس خاصا باللحظة ولا عابراً، بل هو مزمن يهيمن على حياة بأسرها، هي حياة إيما بوفاري، هيمنة كاملة. والحق أنه يلي ذلك أحداث شتى فيما بعد، وأقاصيص حب أيضاً، ولكن مامن أحد سيستطيع أن يرى في المشهد علىالمائدة مجرد قطعة من عرض لقصة حب، وينزع إطلاقا إلى أن يشير إلى(مدام بوفاري) على أنها قصة حب، فالرواية تصوير لحياة إنسانية كاملة لا مخرج لها، وقطعتنا جزء منها، ولكنه جزء يتضمن الكل أيضاً، ولايحدث في المشهد شيء خاص، كما أنه لم يحدث قبيل ذلك شيء خاص، وانما هي لحظة عرضية لاعلى التعيين، من الساعات التي تتكرر تبعا لقاعدة مطردة يتناول فيها الرجل والمرأة الطعام معا وهما لايتشاجران، ولايظهر نزاع ملموس على أي نحو من الأنحاء، وإنّما في يأس كامل، ولكن اليأس لم تستدعه أية كارثة محددة، ولايوجد شيء ملموس تماما فقدته أو ترغب فيه والحق أنها تنطوي على كثير من الرغائب ولكنها غامضة، الأناقة والحب والحياة الحافلة بالتغيير. ومن الممكن أن يكون وجد مثل هذا اليأس غير المتجسد، دائما بلا ريب، ولكن أحداً لم يفكر من قبل أن يتناوله تناولا جديا في الأعمال الأدبية، وذلك ان مثل هذه المأساة التي لاصورة لها، إذا جاز للمرء أن يسميها مأساة، والتي يسببها الوضع الخاص على الإجمال، لم تصبح ممكنة التناول أدبياً إلا عن طريق الرومانسية، و لم يتهيأ إلا لفلوبير أن يصورها لدى أناس من ذوي التكوين الذهنيّ الأدنى والطبقة الاجتماعية الأكثر انخفاضاً. ولاريب أنه أول من تناول الموضوعي في الوضع النفسي تناولاً مباشراً، فلا شيء يحدث هناك ولكن اللاشيء يتحول إلى شيء ثقيل غامض ينطوي على التهديد، أما كيف ينجز هذا فقد رأيناه، فهو يرتب في اللغة انطباعات الضيق المشوشة التي تنجم لإيمّا من مرأى الغرفة، والأطعمة والزوج، فيحولها إلى وضوح محكم، وهو لايروي في العادة، إلا فيما ندر، أحداثا تدفع بالحدث بسرعة إلى الأمام، وعن طريق بضعة من الصور التي تصوغ اللاشيء الخاص بالحياة اليومية غير ذات الشأن، في موضوعية ثقيلة الوطأة، تتصل بالاشمئزاز، واللون الكالح،

والآمال الزائفة، وخيبات الأمل المفضية إلى الشلل، والمخاوف التي تدعو للرثاء، يسعى مصير بشري باهت عرضي، سعيا بطيئاً نحو نهايته.

وكذلك يعد تفسير الوضع متضمنا فيه ذاته، فالاثنان يجلسان إلى المائدة معا، أما الرجل فلا يدري بشيء من حالتها الباطنية، وما بينهما من الأمور المشتركة يبلغ من قلته، أنه لايكفي حتى لشجار، أو حديث، أو نزاع علني، وكل من هذين معتزل في عالمه الخاص، أما هي فيائسة سادرة في أحلام الرغائب غير الواضحة وأما هو ففي محدودية أفقه الغبية، بحيث يكون كلاهما وحيداً كل الوحدة، وليس بينهما شيء مشترك، وليس لديهما شيء خاص، يستحق أن يكون المرء وحيدا من أجله ، ذلك لأن كلاً منهما يستأثر لنفسه بعالم زائف مختلف لاسبيل إلى التوفيق بينه وبين واقع وضعه، بحيث يُقَصِّر كلٌّ في ادراك امكانات الحياة المتاحة له.

على أن الحال مع هذين كليهما ينطبق على كل شخصيات الرواية تقريباً، فلِكلٍّ من الناس المتوسطين الكثُرُ الذين يتحركون فيها عالمه الخاص، عالم الغباء المتوسط والأخرق وهو عالم من الأهواء والعادات، والغرائز، والشعارات، وكلٌّ منهم وحده، وما من أحد يستطيع أن يفهم الآخر، وما من أحد يستطيع أن يعين الآخر على التبصر ولايوجد عالم مشترك للبشر، لأن مثل هذا العالم ما كان لينشأ إلا إذا وجد كثيرون الطريق إلى الواقع الحقيقي الخاص المتاح لكل فرد على حدة، والذي يعد آنذاك أيضاً الواقع المشترك الحقيقي لهم جميعاً، ولا ريب أن الناس يجتمعون من أجل أعمالهم ومسراتهم، ولكن الاجتماع لايوحي بالوحدة، إذ يغدو منحرفاً ومضحكاً-ومشحونا بسوء التفاهم والكذب والكراهية القائمة على الغباء، أما ما يمكن أن يكون عليه العالم بالفعل، عالم الأذكياء، فذلك مالا يقوله لنا فلوبير أبداً، ففي كتابه يتألف العالم من قَدْرٍ من الغباء يضل عن الواقع الحقيقي، بحيث لا يتهيأ العثور على هذا الواقع أبداً في الحقيقة، ولكنه موجود مع ذلك، موجود في لغة الكاتب التي تميط اللثام عن الغباء، عن طريق مجرد الرواية، وإذاً فاللغة تنطوي على مقياس للغباء، وهي تسهم بذلك أيضاً في الواقع الخاص بـ"الأذكياء" الذي لا يظهر فيما عدا ذلك أبداً في هذا الكتاب.

على أن إيما بوفاري، الشخصية الرئيسية في الرواية، توجد هي أيضاً بصورة كاملة في الواقع الزائف، في الغباء البشري(betise humaine) شأنها في ذلك شأن "البطل" في رواية فلوبير الواقعية الأخرى، فريدريك مورو، في "التربية العاطفية". فكيف يتلاءم طراز التصوير الفلوبيري لأمثال هذه الشخصيات مع المقولات التقليدية، من "مأساوي" و

"هزلي"؟ ما من شك في أن كل حياة إنما تتأثر في عمقها الكامل، وما من شك في أن المقولات المتوسطة التي كانت موجودة من قبل، مثل "مؤثر" أو "هجائي" أو "تعليمي"، غير ممكنة الاستعمال، وفي كثير جداً من الأحيان يتأثر القارىء بمصيرها بطريقة تبدو شديدة الشبه بالتعاطف المأساوي، ومع ذلك فما هي بالبطلة المأساوية الحقيقية، فالطريقة التي تكشف بها اللغة هنا عن السخيف وغير الناضج، وغير المنسّق في حياتها، وعن البائس في هذه الحياة ذاتها التي تظل قابعة فيها (كانت كل مرارة الحياة تبدو لها كأنما تقدم على طبقها)، وتستبعد فكرة المأساوية الحقيقية، ولايستطيع الكاتب والقارئ ان يشعر بالتعاطف معها كما لابد ان يكون هذا هو الحال مع البطل المأساوي، إذ تظل تمتحن، ويحكم عليها، وتدان مع كل العالم المتورطة فيه، على أنها ليست بالكوميدية أيضاً، وعلى نحو مؤكد تماماً، إذ أنها مفهومة فهما أكثر عمقا من ان تكون كذلك، بالاستناد إلى تورطها المصري، على الرغم من أن فلوبير لايمارس البتة ضرباً من "سيكولوجية الفهم"بل يدع الوقائع تتكلم ببساطة فحسب، لقد عثر على موقف تجاه واقع الحياة المعاصرة يختلف كل الاختلاف عن المواقف والمستويات الأسلوبية السابقة، وحتى عن تلك الخاصة بستندال وبلزاك، بل يختلف عن تلك على وجه الخصوص، وربما استطاع المرء ان يسميها ببساطة شديدة "الجدّ الموضوعي" ويبدو هذا غريباً من حيث كونه تسمية لأسلوب عمل فني أدبي، فالجدية الموضوعية التي تسعى إلى التغلغل حتى أعماق العواطف وضروب التعقيد في حياة انسانية من دون أن ينتابها الإنفعال هي ذاتها، أو على الاقل من دون أن تشي بهذا الانفعال، إنما هي موقف أقرب إلى أن يتوقعه المرء من كاهن أو مرب أو عالم نفس، منه إلى ان يتوقعه المرء من فنان، ولكن هؤلاء يريدون ان يحدثوا أثرا عمليا مباشرا، وذلك ما يعد بعيدا عن ذهن فلوبير، فهو يريد، عن طريق موقفه-لاصرخات، ولاتشنج ولاشيء سوى ثبات النظرة التأملية- ان يرغم اللغة على الإفضاء بالحقيقة فيما يتصل بموضوعات ملاحظته: إذ أن الأسلوب بالقياس إليه بمجرد أسلوب مطلق في رؤية الأشياء (المراسلات ٣٤٦، ٢،) وما من شك في أن مقصداً تربوياً يتصل بنقد العصر يتم الوصول إليه عن هذا الطريق في نهاية الأمر أيضاً، ولا يجوز التهيُّب من التصريح بهذا مهما يكن من إصرار فلوبير على أنه فنان، وليس شيئاً آخر سوى الفنان، وكلما ازداد المرء اشتغالا بفلوبير تبين له بمزيد من الوضوح مقدار ماتنطوي عليه أعماله الواقعية من عمق النظرة في إشكالية الثقافة البورجوازية في القرن التاسع عشر وتداعي بنيانها، ويؤيد هذا كثير من المواضع الهامة في المراسلات أما إضفاء الطابع الشيطاني على الأحداث الاجتماعية، الذي يوجد عند بلزاك فغير موجود لديه

على الاطلاق، فالحياة لاتعود تتكسر أمواجها وتزبد، بل تجري متماسكة ، على استرخاء، و لم يكن الحقيقي في الأحداث اليومية المعاصرة يبدو لفلوبير كامنا في الأحداث والعواطف ذات الاضطراب الشديد، ولا في البشر الشيطانيين والقوى الشيطانية، بل في الموضوع المحايد بصورة متوسعة، والذي تعد حركته على السطح مجرد عمل فارغ، بينما تدور تحت ذلك حركة أخرى على نحو غير ملحوظ تقريبا، ومع ذلك فهي تدور في كل مكان، وبغير انقطاع، بحيث تبدو الأرضية السياسية والاقتصادية والاجتماعية، مستقرة نسبيا، ومشحونة في الوقت ذاته بالتوتر إلى حد لايطاق، ويبدو أن كل الأحداث لاتكاد تغيره، ولكن يتجلى، في تجسيد الزمن، الذي يعرف فلوبير كيف يوحي به، سواء في الحدث المفرد(كما في مثالنا)، أم في الصورة الاجمالية للعصر أيضاً، شيء كالتهديد الخفي، إنه عصر مشحون بمادة متفجرة، بما فيه من مأزق يتسم بالغباء.

وبالوضع الأسلوبي للجدّية المبدئية والموضوعية، الذي تنطق فيه الأشياء بذاتها، وتنتظم من تلقاء نفسها أمام القارئ تبعا لقيمتها، مأساوية أو هزلية، بل تفعل ذلك في معظم الأحوال، وبغير تطفل على الاطلاق، في الصورتين معا في الوقت ذاته، تغلّب فلوبير على العنف وقلة التمكن الرومانسيّين في معالجة الموضوعات المعاصرة، وثمة شيء من الوضعية القديمة يكمن بوضوح جلي في فكرته الفنية على الرغم من أنه يصدر في بعض المناسبات حكماً جاحداً جداً على كونت، وعلى أساس هذه الموضوعية كانت التطورات اللاحقة التي سنعرض لها في الفصول التالية ممكنة، وأخيراً فان قلائل من اللاحقين هم الذين تولوا مهمة تصوير الواقع المعاصر بمثل الوضوح والمسؤولية اللذين صوره بهما، ولكن عقولا أكثر منهما انطلاقا وعفوية وخصباً وُجدت بالطبع بين اللاحقين.

فالمعالجة الجدّية للواقع اليومي، وارتقاء المجموعات البشرية الأوسع، وذات المستوى الاجتماعي الأكثر انخفاضاً، إلى موضوعات للتصوير الوجودي-الإشكالي من ناحية، وإدماج الشخصيات والأحداث اليومية العريضة، كائنة ماكانت، في المجرى الإجمالي للتاريخ المعاصر، والخلفية المتحركة تاريخياً من ناحية أخرى. هذه هي،فيما نعتقد، أسس الواقعية الحديثة، ومن الطبيعي أن الصورة الواسعة والمرنة للرواية النثرية كانت تتوطد على نحو مطرد من أجل تعبير جامع عن هذا القدر الكبير من العناصر. وإذا صحت رؤيتنا فقد كان لفرنسا الإسهام الأهم، في نشوء الواقعية الحديثة وتطورها، أما كيف

كان حال المانيا، فقد ناقشنا ذلك في نهاية الفصل الأخير. والحق أن التطور في انكلترا كان مشابها من حيث المبدأ لما كان في فرنسا، ولكنه جرى على نحو أكثر هدوءاً وتدرُّجاً، وبدون الانقطاع الحاد بين ١٧٨٠ و ١٨٣٠، فهو يبدأ في وقت أسبق كثيراً، ويحافظ وقتاً أطول كثيراً، حتى أعماق العصر الفكتوري، على أشكال وطرق في النظر، تقليدية، ففي فن فيلدنج (ظهرت "توم جونز" في ١٧٤٩) من الواقعية المعاصرة في مجمل الحياة، ماهو أكثر عنفواناً إلى حد بعيد، مما في الروايات الفرنسية في الحقبة ذاتها، وكذلك لاتفتقد حركة خلفية التاريخ المعاصر كل الافتقاد، ولكن المجموع يصاغ على نحو أكثر أخلاقية، ويظل بمنأى عن الجدية الإشكالية والوجودية. ومن الناحية الأخرى مازال من غير الممكن الوقوع على أثر عند ديكنز، الذي ظهرت أعماله منذ سنوات الثلاثينات في القرن التاسع عشر، لشيء من حركة الخلفية التاريخية- السياسية، على الرغم من الشعور الاجتماعي القوي، والكثافة الإيحائية لـ"بيئته" بينما يحافظ ثاكري، الذي يدمج الأحداث (سوق الغرور، Vanity Fair ١٨٤٧-١٨٤٨) على نحو مجسد كل التجسيد، في التاريخ المعاصر (السنوات القريبة من واترلو، وبعدها)، إجمالا على الطراز الأخلاقي الهجائي في شطر منه والعاطفي في الشطر الآخر، للنظرة التي انتقلت من القرن الثامن عشر انتقالا لم تتغير معه تغيراً كبيراً جداً، ولابد لنا، مع الأسف، أن نتخلى عن الحديث حتى في مجرد الإشارات الأكثر عموماً، عن نشوء الواقعية الروسية الحديثة (ظهرت النفوس الميتة لجوجول عام ١٨٤٢، وقصة المعطف منذ عام ١٨٣٥)،فهذا غير ممكن بالقياس إلى غرضنا ما دمنا غير قادرين على قراءة الأعمال في لغتها الخاصة وسوف نضطر إلى الاكتفاء بتفصيل القول في الأثر الذي أحدثته فيما بعد.

١٩- جيرميني لاسيرتو

في عام ١٨٦٤، نشر الأخوان إدمون وجول جونكور، رواية، "جيرميني لاسيرتو" التي تصف ضروب التورط الجنسي، والسقوط التدريجي لفتاة من الخدم، وكتبا في ذلك الكلمة التالية:

Germinie Lacerteux

Il nous faut demander pardon au public de lui donner ce livre, et l'avertir de ce qu'il y trouvera.

Le public aime les romans faux : ce roman est un roman vrai. Il aime les livres qui font semblant d'aller dans le monde : ce livre vient de la rue.

Il aime les petites œuvres polissonnes, les mémoires de filles, les confessions d'alcôves, les saletés érotiques, le scandale qui se retrousse dans une image aux devantures des libraires : ce qu'il va lire est sévère et pur. Qu'il ne s'attende point à la photographie décolletée du Plaisir : l'étude qui suit est la clinique de l'amour.

Le public aime encore les lectures anodines et consolantes, les aventures qui finissent bien, les imaginations qui ne dérangent ni sa digestion ni sa sérénité : ce livre, avec sa triste et violente distraction, est fait pour contrarier ses habitudes et nuire à son hygiène.

Pourquoi donc l'avons-nous écrit? Est-ce simplement pour choquer le public et scandaliser ses goûts?

Non.

Vivant au XIX^e siècle, dans un temps de suffrage universel, de démocratie, de libéralisme, nous nous sommes demandé si ce qu'on appelle « les basses classes » n'avait pas droit au Roman; si ce monde sous un monde, le peuple, devait rester sous le coup de l'interdit littéraire et des dédains d'auteurs, qui ont fait jusqu'ici le silence sur l'âme et le cœur qu'il peut avoir. Nous nous sommes demandé s'il y avait encore pour l'écrivain et pour le lecteur, en ces années d'égalité où nous sommes, des classes indignes, des malheurs trop bas, des drames trop mal embouchés, des catastrophes d'une terreur trop peu noble. Il nous est venu la curiosité de savoir si cette forme conventionnelle d'une littérature oubliée et d'une société disparue,

ينبغي لنا ان نسأل الجمهور الصفح عن تقديم هذا الكتاب إليه، ولتنبيهه إلى ماسيجده فيه، فالجمهور يحب الروايات الزائفة: وهذه الرواية رواية حقيقية.

وهو يحب الكتب التي تتظاهر بأنها تخاطب الناس، وهذا الكتاب يأتي من الشارع.

وهو يحب الأعمال الصغيرة المنطوية على الفجور، ومذكرات البنات، واعترافات مخادع النوم، والقذارات الشهوانية، والفضيحة التي تتجلى في صورة في واجهات بائعي

الكتب: وهذا الذي سيقرأه قاسْ ونقي، لايلقي بـالاً علـى الاطـلاق للصـورة المكشـوفة، صورة اللذة، فالدراسة التالية إنما هي (عيادة) الحب.

والجمهور، بعد هذا، يحب المطالعات البريئة، والمسلية، والمغامرات الـتي تنتهـي نهايـة حسنة، والأخيلة التي لاتفسد هضمه، ولاتكدر صفوه:وهذا الكتاب، بما فيه مـن التسلية الكئيبة والعنيفة، مصنوع لمعاكسة عاداته، والإساءة إلى صحته.

فلماذا كتبناه إذاً؟ أكان ذلك، ببساطة، لنصـدم الجمهـور، ونفضـح أذواقـه؟ كـلا. وذلك أننا، لما كنا نعيش في القرن التاسع عشر، في عصر الاقـتراع العـام، والديمقراطيـة، والتحرر، فقد تساءلنا: أو ليس لما يسميه الناس "الطبقـات الدنيـا" حـق في الروايـة، وإذا كان يجب على هذا العالم الذي هو تحـت العـالم، أي الشـعب، ان يظـل خاضعـا لهيمنـة الحظر الأدبي، وألوان الازدراء من قبل الكتاب الذين ظلوا حتى الآن يسدلون ستاراً مـن الصمت على مايمكن أن ينطوي عليه من الـروح والقلـب، فقـد تسـاءلنا أوَ يوجـد عنـد الكاتب، والمطالع، في عصر المساواة هذا الذي نعيش فيه، طبقـات لاكرامـة لهـا، وألـوان من البؤس المدقع إلى حد بالغ، ومسـرحيات مفرطـة في البـذاءة، وكـوارث مروعـة أبعـد ماتكون عن النبل، ولقد أثار فضولنا ان نعلم هل تعد هذه الصـورة التقليديـة مـن صـور الأدب المنسي والمجتمع البائد، وهي التراجيديا، ميتة بصورة نهائية، وهل تثير ألوان بـؤس المساكين والفقراء الاهتمام والتعاطف، والشفقة، بالمقدار الذي تثـيره ألـوان الشـقاء عنـد العظماء والأغنياء، وبكلمة مختصرة:هل يمكن للدموع التي يذرفها المرء في الأسـفل أن تكـون على شاكلة تلك التي يذرفها المرء في الأعلى؟.

لقد حملتنا هذه الأفكـار علـى الإقـدام علـى صياغـة الروايـة المتواضعـة عـن الأخـت فيلومين عام ١٨٦١، وهي تحملنا اليوم على نشر (جيرميني لاسيرتو).

وإذا افتُرِيَ الآن على هذا الكتاب فليس ذلك بالأمر المهم، واليـوم إذ يسـتفحل أمـر الرواية ويعظم شأنها، وتبدأ في اتخاذ القالب العظيم، الجدي، الوجدانـي الحـي، للدراسـة الأدبية، وللبحث الاجتماعي، وتغدو، بـالتحليل والبحـث السـيكولوجي، ممثلـة للتـاريخ الأخلاقي المعاصر، وإذا تلتزم الروايـة بدراسـات العلـم وواجباتـه، بـات مـن الممكـن أن نقتضي فيها الحريات، وألوان الصراحة وأن تلتمس الرواية الفن والحقيقـة، وأن تشـير إلى

صنوف شقاء المساكين لكيلا تدع سعداء باريس ينسونها، وأن تُرِيَ أهل الدنيا ماكانت سيدات الإحسان يتجرأن على رؤيته، وماكانت الملكات يحملن أولادهن على أن يلمسوه بأعينهم في ملاجئ المعاناة البشرية، حاضرة بكل حيويتها، المعاناة التي تعلم الإحسان، وان-الرواية تعتنق ذلك الدين الذي كان القرن الماضي يطلق عليه ذلك الاسم، الواسع الفضفاض: الإنسانية، وحسبها هذا من ضمير: فحقها ماثل هنا.

أما الحملة العنيفة على الجمهور التي تبدأ بها المقدمة، فنريد أن نتحدث عنها فيما بعد، ونتناول أول الأمر المقصد الفني المنهجي الذي يتم الإعراب عنه في الفقرات التالية (ابتداء من كلمات vivant au XIX é Siécle) وهي تتماشى بدقة مع مانفهمه من الخلط الأسلوبي، ونؤسسه في الحقيقة على تقديرات سياسية اجتماعية. فنحن نعيش، كما يقول الأخوان جونكور، في عصر حق الاقتراع العام "والديمقراطية" والتحرر (مما يستحق الذكر أنهما لم يكونا على الإطلاق وبحكم الضرورة، من أصدقاء هذه التدابير، والظاهرات)، وعلى هذا فليس من الحق استبعاد ما يسمى بالطبقات الوضيعة من السكان، أي الشعب، من التناول الأدبي الجدي، كما ظل هذا يحدث دائما، والمحافظة في الأدب، على ارستقراطية الموضوعات ماعادت تتماشى مع صورة مجتمعنا، وأنه لابد من الإقرار بأنه لايوجد صورة من صور الشقاء تعد مفرطة في الوضاعة بالقياس إلى الأدب أما أن الرواية أكثر القوالب ملاءمة لمثل هذا التصوير فذلك مايفترض أنه بدهي، كما تدل على ذلك الكلمات التالية:

"الأحقية بالرواية (avoir droit au roman وفي جملة لاحقة "Il nous avenus la curiosité" دفعنا الفضول:

ويقولان ان الرواية الواقعية الحقيقية خلفت التراجيديا الكلاسيكية، وتتضمن الفقرة الأخيرة تلخيصا متحمساً من الناحية البلاغية لوظيفة هذا القالب الفني في العالم الحديث يتضمن موضوعا خصوصيا هو موضوع العملية، وهو الذي تظهر بوادره عند بلزاك غير أنه بات هنا ذا عنفوان، ومنهجية أكبر كثيراً، ويقول إن الرواية اكتسبت توسعا وأهمية، وأنها القالب الجدي، الحماسي، الحيوي، للدراسة الأدبية والبحث الاجتماعي (وليلاحظ المرء كلمتي (étude - enquete) بصورة خاصة، وأنها تتحول عن طريق تحليلاته وأبحاثه

السيكولوجية إلى تاريخ أخلاقي معاصر، وأنها فرضت على نفسها مناهج العلم والتزاماته، وأن في وسعها أيضاً أن تطالب بحقوقه وحرياته، وهنا يتم تبرير الحق في معالجته كل موضوع. حتى أكثر الموضوعات وضاعة، معالجة جديدة، أي الخلط الأسلوبي الأقصى، بحجج سياسية-اجتماعية وعلمية في الوقت نفسه، ويقارن العمل في كتابة الرواية بالعمل العلمي، وفي الحقيقة يتجه التفكير في هذا الصدد بلا ريب نحو المناهج التجريبية البيولوجية، ونجد أنفسنا تحت تأثير الحماسة للعلم في العقود الأولى من الوضعية التي كان فيها كل العاملين في الفكر، على قدر ماكانوا يبحثون عن قصد، وعن مناهج ومضامين جديدة ومتماشية مع عصرهم ويجتهدون في اكتساب طرائق المنهج التجريبي. ويقف الأخوان جونكور في هذا الصدد في الخط الأول وكأن مهنتهما أن يقفا في الخط الأول، على أن خاتمة المقدمة تورد بالطبع انعطافا اقل حداثة، وهو الانعطاف نحو الأخلاقي، والخيري، والإنساني، وفي هذا السياق تتردد أصداء طائفة من الموضوعات المتباينة جداً في أصولها، أما الإشارة إلى سعداء باريس، وأهل الدنيا الذين ينبغي لهم أن يذكروا بؤس أخوانهم في الإنسانية، فتنتمي إلى الاشتراكية الوجدانية، من منتصف القرن، وأما ملكات غابر الأيام اللواتي كن يرعين العجزة ويقدمنهن إلى أطفالهن، فيذكرن بالعصر الوسيط المسيحي، وفي النهاية ديانة عصر التنوير الإنسانية، وتسير الأمور سيراً انتقائيا جداً، وبشيء من العسف، نحو هذه الخاتمة البلاغية.

ومهما يكن من حكم المرء على الموضوعات المتفرقة في هذه المقدمة، وبصورة مطلقة، على الأسلوب الذي يعرض به الأخوان جونكور قضيتهما: فقد كانا على حق بلا ريب، والقضية محسومة لصالحهما منذ عهد طويل وكانت الشرائح الأعمق من الشعب، بل الشعب الحقيقي على إطلاقه ماتزال نادرة الظهور عند الأوائل من كبار الواقعيين في القرن عند ستندال، وبلزاك، وحتى عند فلوبير أيضاً، وحيثما يظهر فلا ينظر إليه بالاستناد إلى شروطه الأولية الخاصة وفي حياته الخاصة، بل ينظر إليه من علٍ، وحتى عند فلوبير الذي لم يظهر كتابه "قلب بسيط" إلا بعد جيرميني لاسيرتو بعقد من الزمان، بحيث لم يكن يتوفر في أيام مقدمتنا شيء تقريبا سوى مشهد توزيع الجوائز في جمعيات المزارعين، من مدام بوفاري)، تدور المسألة في معظم الأحيان حول مجموعة الخدم أو

الشخصيات القائمة بالأدوار الثانوية. ولكن اقتحام الخلط الأسلوبي الواقعي الذي كان- ستندال وبلزاك قد وطد دعائمه، لم يكن من الممكن أن يتوقف أمام الطبقة الرابعة و لم يكن له بد من أن يساير التطور السياسي والاجتماعي، وكان على الواقعية أن تشمل كل واقع الثقافة المعاصرة الذي كانت تهيمن عليه الطبقة الوسطى الحقيقية، والذي كانت الجماهير قد أخذت تزحف وراءها إليه على نحو ينطوي على التهديد، إذ كانت تزداد يوما بعد يوم وعيا لوظيفتها الخاصة بسلطانها، و لم يكن بدٌّ للطبقة الدنيا من الشعب في كل أجزائها ان تشملها الواقعية الجدية من حيث كونها موضوعاً: لقد كان الأخوان جونكور على حق، وظلوا على الحق أيضاً، إذ يثبت هذا تطور الفن الواقعي.

وقد كان الممثلون الأوائل لحقوق الطبقة الرابعة* ، سواء من الوجهة السياسية أم من الوجهة الأدبية، لاينتمون إليها، كلهم تقريباً، بل كانوا ينتمون إلى الطبقة الوسطى، وينطبق هذا على الأخوين جونكور اللذين كانت الاشتراكية السياسية بعيدة عن ذهنيهما كل البعد آخر الأمر، إذ لم يكونا نصف ارستقراطيين بحكم أصلهما فحسب، بل كانا كذلك أيضاً في موقفهما، وفي نمط حياتهما، وفي نظراتهما وهمومهما، وغرائزهما، وقد أوتيا فوق ذلك موهبة الأعصاب البالغة الإرهاف، وكرّسا حياتيهما لتتبع الانطباعات الحسية-الفنية، وكانا، على نحو أكثر كمالاً وشمولاً من أي امرىء آخر سواهما، أديبين جماليين انتقائيين. ولذلك يعد من المفاجىء أن يجد المرء فيهما رائدين من روّاد الكفاح من أجل الطبقة الرابعة، وان كانت بالقياس إليهما مجرد مجال لمادة أدبية. فما الذي كان يربطهما بأناس الطبقة الرابعة، وماذا كانا يعرفان عن حياتها ومشكلاتها، وأحاسيسها؟ وهل كان الذي يدفعهما إلى الإقدام على هذه التجربة هو بالفعل مجرد الشعور الاجتماعي والجمالي، بالعدالة؟ وليس من اليسير تقديم جواب عن هذه الأسئلة، ومن الممكن استقاء الجواب حتى من ببليوجرافيا الأخوين جونكور، لقد كتبا عددا كبيرا من الروايات ترتكز كلها تقريبا على المعاناة والملاحظة الخاصتين، وفيها تتجلى، إلى جانب بيئة الشعب الأدنى، بيئات أخرى أيضاً من البورجوازية الكبرى، والعالم السفلي في المدينة الكبرى وأنواع شتى من أوساط الفنانين، حيث تتعلق المسألة على نحو ثابت

* الطبقة الرابعة من مصطلحات الثورة الفرنسية وتعني اليوم البروليتاريا في المصطلحات الماركسية.

بموضوعات غريبة خارجة على المألوف، ومُرَضّية من وجوه عديدة، وقدكتبا إلى جانب ذلك أيضاً كتبا تتناول الرحلات، والفنانين المعاصرين، والنساء، وفن القرن الثامن عشر، والفن الياباني.ويضاف إلى ذلك أيضاً مرآة حياتيهما، الصحفية، ومن البيليوجرافيا وحدها يستخلص مبدأ اختيارهما للمادة: فقد كانا جمّاعَيْن، ومصورَيْن للانطباعات الحسية، وكانا في الحقيقة مصورين لتلك الانطباعات التي تتسم بقيمة قائمة على الندرة أو الجدّة، وكانا بحكم مهنتهما، مكتشفين لألوان المعاناة الجمالية، ولاسيما تلك الالوان المَرَضيّة الكئيبة منها، والتي كان في وسعها أن ترضي الذوق الكثير المطاليب، والذي سئم المألوف، ومن هذه الوجهة كان الشعب الأدنى يجتذبهما من حيث كونه موضوعاً. وقد عبّر إدمون دي جونكور بنفسه عن هذا تعبيرا ممتازا في كلمة مدّونة في المجلة في ٣ كانون الأول، ١٨٧١:

ولكن لماذا نختار... هذه البيئات؟ لأن طبيعة الأشياء والأشخاص، واللغة، وكل شيء... تحافظ على بقائها في القاع، في انحاء حضارة ما. ولماذأيضاً؟ ربما لانني أديب حسن المولد، لأن الشعب، أو الغوغاء إذاشئتم، يمارسون عليّ جاذبية السكان المجهولين غير المكتشفين، وهي جاذبية الغرابة التي يذهب الرحالة للبحث عنها...

وعلى قدر ماكان هذا الدافع يوجههما كان في وسعهما أن يفهما الشعب. أما ماوراء ذلك فلم يكن في وسعهما، حيث يسقط بذلك في الحال كل ماهو جوهري من الوجهة الوظيفية، من عمله، ومكانه، ضمن المجتمع الحديث، والحركات السياسية، والاجتماعية، والأخلاقية التي تعيش فيه، والتي تدل على المستقبل. على أن مجرد كون المسألة تتعلق في رواية جيرميني لاسيرتو، مرة أخرى، بفتاة من الخدم، أي بذيل من ذيول البورجوازية، يبين أن مهمة إدخال الطبقة الرابعة في التصوير الفني الجدي لاتفهم فهما يمس لبها، فما كان يشدهما إلى الموضوع إنما كان شيئا مختلفا تماما: إلا وهو الجاذبية الحسية للقبيح، والمنفّر، والمرضّي، وهما لايعدان بالطبع أصيلين في ذلك كل الأصالة، ولايُعَدّان الأوائل على الاطلاق لأن أزهار الشر، لبودلير كانت قد ظهرت منذ ١٨٥٧، وعلى كل حال فمن الجائز أن يكونا أول من أدخل أمثال هذه الموضوعات في الرواية، وكانت هذه هي الجاذبية التي كانت تمارسها عليهما المغامرات الشهوانية الغريبة لخادم

عجوز، ذلك لأنها قصة حقيقية اطلعا عليها بعد موت الفتاة، وأنشآ منها روايتهما، وبطريقة غير متوقعة ارتبط لديهما (وليس لديهما فحسب) إدخال الفئة الدنيا من الشعب، بالحاجة إلى التصوير الحسي للقبيح، والمنفر، والمَرَضيّ، وهي حاجة كانت تتجاوز المطلوب، والنموذجي والتمثيلي من الوجهة الموضوعية تجاوزا بعيدا، وكان يكمن في ذلك احتجاج جذري ومرير على الأشكال الهابطة والمهيمنة مع ذلك هيمنة مستمرة على الذوق المتوسط للجمهور، للأسلوب الرفيع الذي يضفي المثالية ويصقل ويهذب، سواء أكان يعود إلى أصل كلاسيكي أم رومانسّي، وعلى فهم الأدب (والفن على وجه الاطلاق) على أنه استجمام مريح ومهدىء، وذلك انقلاب في تفسير ذلك المفيد والممتع(*) الذي يعد هدفه، وبذلك نصل إلى القسم الأول من المقدمة، إلى الحملة على الجمهور.

وهي تبعث على الدهشة، وربما ما عادت موجهة إلينا بعد، نحن أهل عام ١٩٤٥، إذ تناهى إلى أسماعنا منذ ذلك الوقت كثير من الأمور المشابهة، والباعثة على الغيظ من الكتاب، ولكن عندما يفكر المرء في الحقب السابقة تعد مثل هذه الشتيمة المتهورة لمن يتوجه العمل نحوه، ظاهرة مذهلة، فالكاتب منتج، والجمهور عميله، وفي وسع المرء أن يصوغ العلاقة أيضاً على نحو آخر عندما يلاحظها من جانب آخر، ففي وسع المرء أن ينظر إلى الكاتب أيضاً على أنه مربّ، وموجه، وصوت تمثيلي، وأحيانا تنبؤي، ولكن إلى جانب ذلك، بل قبل كل شيء تتمتع تلك الصياغة الاقتصادية للعلاقة بقانونيتها الوجيهة، وقد كان الأخوان، جونكور يقران بهذا أيضاً، فعلى الرغم من أنهما لم يكونا يعتمدان بالضرورة على عوائدهما الكتابية، إذ كانا يملكان ثروة، كانا مع ذلك يهتمان اهتماما بالغ الحيوية بنجاح كتبهما وبيعها، فكيف يستطيع المنتج أن يشتم عملاءه بهذا القدر من التهور! ففي القرون التي كان الكاتب فيها تابعا لغنّي من الأمراء مشجع للفنون، أو لأقلية ارستقراطية مغلقة، ماكانت مثل اللهجة ممكنة على الاطلاق، وفي الستينات من القرن السابق، أما في مواجهة جمهور ليست له سمات محددة، وغير محدد بحدود واضحة فقد، كان في وسع الكاتب أن يجرؤ على قول شيء كهذا، ومن الواضح

(*) prodesse, delectare

أنه كان يدخل في حسبانه في هذا الصدد الضجة التي لم يكن بد لمثل هذه المقدمة أن تثيرها، ذلك لأن أسوأ الأخطار التي كانت تهدد عمله لم تكن المقاومة والنقد الخبيث النوايا، بل لم تكن حتى إجراءات القمع من جانب السلطات - والحق أن كل هذه الاشياء كان من الممكن أن تبعث على الغيظ، والإحجام، والمزعجات الشخصية، ومع ذلك فلم تكن هذه مما لايمكن التغلب عليه، وفي كثير جداً من الأحيان كانت تنمّي شهرة الأثر الآنف الذكر، وكان أسوأ الأخطار التي تهدد العمل الفني يتمثل في اللامبالاة.

ويأخذ الأخوان جونكور على الجمهور أن ذوقه معكوس وفاسد، فهو يفضل المزيّف، والأناقة السخيفة، والفاحش الخليع، والمطالعة المسلية المريحة والمهدئة حيث ينتهي كل شيء نهاية حسنة، ولايحتاج القارىء إلى أن ينفعل انفعالا جدّيا ويدينانه، بكلمة واحدة، بأنه يفضل مانسميه بالرخيص المبتذل، وبدلا من ذلك يقدمان إليه رواية يقولان إنها حقيقية، تستمد موضوعها من الشارع ويصوّر مضمونها الجدي والخالص باثولوجيا الحب الذي يعد خليقا أن يفسد عادات الجمهور، ويلحق الأذى بصحته، ويتسم المجموع بلهجة الإثارة، ومن الواضح أن الكاتبين كانا يشعران منذ عهد طويل بمدى ابتعاد ذوقهما عن ذوق الجمهور المتوسط، وأنهما يحاولان - بكل الوسائل أن يخرجاه من مُسْتَكَنّ أمنه ودعته، وأنهما يشعران بشيء من المرارة إذ لايكادان يؤمنان بنجاح عظيم لجهودهما.

والحَمْلة في هذه المقدمة عرض مرضي، وهي من السمات المميزة للعلاقة التي كانت قد تكونت خلال القرن التاسع عشر بين الجمهور وبين كل ذوي الأهمية تقريبا من الشعراء والكتاب، وكذلك الرسامين، والنحاتين، والموسيقيين، ليس في فرنسا فحسب، ولكنها كانت هناك الأسبق والأكثر جدّة أيضاً، وفي وسع المرء أن يقرر مع القليل من الاستثناءات، أن الفنانين ذوي الشأن في أواخر القرن التاسع عشر كانوا يصطدمون بعدم الفهم أو العداء أو اللامبالاة، عند الجمهور، ولم يصلوا إلى الاعتراف العام إلا من خلال ضروب النضال العنيف والطويل، ولم يصل بعضهم إلا بعد موته، وكثير منهم من لم يصل إلى ذلك في أيام حياته إلا ضمن رهط قليل، ويستطيع المرء بصورة معكوسة، ومع

قليل من الاستثناءات فحسب، مرة أخرى، أن يلاحظ أن أولئك الفنانين الذين وصلوا إلى الاعتراف العام خلال القرن التاسع عشر، ولاسيما في النصف الثاني منه، وحتى في بداية القرن العشرين وصولا سهلا وسريعا، لم تكن لهم أهمية واقعية ودائمة، وقد تكونت لدى كثير من النقاد والفنانين، على أساس هذه التجربة، قناعة مفادها أن هذا لابدّ أن يكون على هذا النحو بالضرورة: وذلك أن أصالة العمل الجديد الهام ذاتها تؤدي إلى أن يحس الجمهور الذي لم يألف بعدُ قالبه التعبيري، بالاختلاط والاضطراب بادىء الأمر وأن يضطر إلى التعود على لغة القوالب الجديدة بصورة تدريجية أولا، ومع ذلك فان الظاهرة لم تظهر في العصور السابقة بهذا القدر من العموم وبهذه الصورة العنيفة أبداً، والحق أن الاعتراف العلني بكبار الفنانين كان يتعرض للتضييق من جراء ظروف تعيسة، أو من جراء الحسد أيضاً، والحق أن الناس وضعوهم في كثير من الأحيان على صعيد واحد مع خصم(*) يبدون لنا اليوم غير لائقين بذلك البتة. ولكن تفضيل المتوسط بصورة عامة تقريبا على ذوي الشأن، مع توفر أكثر الشروط الأولية ملاءمة لتقنية الإنتشار، وإحساس كل الفنانين ذوي الشأن تقريبا، في مواجهة الجمهور المتوسط، بالمرارة أو الازدراء، تبعا لمزاجهم، او نظرتهم إليه، ببساطة على أنه غير موجود، إنما هو خصوصية من خصوصيات القرن الأخير. وهذا الوضع يبدأ في التكوُّن حتى في أيام الرومانسية، ويغدو الأمر فيما بعد أكثر ازعاجا على نحو مطرد، وحوالي نهاية القرن كان هناك بعض الأدباء الكبار الذين يفهم من أسلوبهم ومظهرهم أنهم تخلّوا بصورة مسبقة، عن كل رواج واعتراف عامّين.

أما تفسير ذلك فيتجلى أول الأمر في التوسع الهائل والمتنامي على نحو ثابت للجمهور القارىء منذ بداية القرن، ومايرتبط بذلك من تردّي الذوق، إذ انحط الفكر، وتهذيب الشعور، والعناية بقالب الحياة والتعبير، ويشكو حتى ستندال من هذا الانحطاط كما ذكرنا من قبل، وكان هبوط المستوى يتعرض للتسريع عن طريق الانتقاص التجاري من قيمة الحاجة الهائلة إلى المطالعة، من جانب أصحاب دور النشر والصحف الذين كان معظمهم (لاكلهم) يسلكون الطريق إلى أكثر المكاسب راحة و أقلها مقاومة، وكانوا

(*) الخصم في اللغة مفرد وجمع أيضاً.

بناء على ذلك يقدمون إلى الجمهور مايطلب بل قدموا ماهو أكثر إزعاجا مما كان يمكن أن يتطلبه من تلقاء ذاته، ولكن مَنْ كان ذلك الجمهور المطالع؟ لقد كان يتألف في الشطر الأكبر منه، من بورجوازية المدن المتنامية تناميا بالغ القوة، والتي أصبحت بفعل الانتشار الأوسع للتربية، قادرة على المطالعة وراغبة فيها، إنه "بورجوازي " ذلك النظام الذي كان غباؤه، -وخموله الفكري، وزهوه، وزيفه، وجبنه، يتعرض للتشهير به من قبل الشعراء والكتاب، والفنانين والنقاد، منذ عصر الرومانسية، مرة بعد أخرى بأعنف الطرق. فهل نستطيع أن نقر هذا الحكم ببساطة؟ أو ليس هؤلاء البورجوازيون أنفسهم هم الذين اضطلعوا بالعمل الجبّار، والمغامرة الجريئة بالحضارة الاقتصادية والعملية والتقنية، في القرن التاسع عشر، والذين خرج من أوساطهم أيضاً قادة الحركات الثورية الذين كانوا أول من تعرف على الأزمات، والأخطار، وبؤر الفساد في تلك الحضارة؟ وكذلك يسهم البورجوازي المتوسط في القرن التاسع عشر في دفع عجلة الحياة والعمل في ذلك الزمان، فهو يعيش في كل يوم حياة أكثر إلى حد بعيد اضطراما بالحركة، وإجهادا من النخبة العاطلين في حياتهم اليومية، والذين قلما يعذبهم العبء الفادح ومحنة العصر، والذين كانوا يمثلون الجمهور الأدبي في النظام القديم، لقد كان أمنه الجسدي وملكه تحت حماية أفضل مما كان في العصور الخوالي، وكان يتمتع بإمكانات للارتقاء أكثر إلى حد لايقبل المقارنة، ولكن الكسب والمحافظة على الأملاك، واستغلال إمكانات الإرتقاء، والتكيّف مع الظروف المتبدلة، بسرعة، وكل هذا ضمن الكفاح التنافسي المرير، كان يستنفد طاقاته وأعصابه بقوة ومثابرة لم تعرف مثلهما عصور سابقة أبداً، ويستطيع المرء من الصفحات المترعة بالخيال، والمملوءة مع ذلك بالنظر في الواقعي، والتي كتبها بلزاك في مطلع رواية "البنت ذات العيون الذهبية " عن الناس في باريس، أن يقدّر كم كانت الحياة هناك مضنية حتى في العصور الأولى من الملكية البورجوازية، ولايجوز للمرء أن يتولاه العجب من أن هؤلاء القوم كانوا ينتظرون ويلتمسون من الأدب ومن الفن على نحو مطلق، استجماما واسترخاء، وعلى كل الأحوال حالة من السكر تُكْتَسَبَ بغير جهد، وأنهم كانوا (إذا أردنا أن نستعمل الكلمة المعبرة للأخوين جونكور) يقاومون الذهول الكئيب والعنيف الذي كان معظم الكتاب أولي الشأن يكلفونهم إياه.

ويضاف إلى ذلك شيء آخر أيضاً، فقد كانت فعالية الدين قد تعرضت في فرنسا لهزة أعمق منها في أي مكان آخر. وكانت المؤسسات السياسية في تبدل دائم، ولم تظهر تماسكا داخليا وكانت الأفكار الكبرى من عصر التنوير والثورة قد استهلكت على نحو مفاجيء، وتحولت إلى شعارات، وتمخّض عنها صراع شديد بين الأنانيات كان يعد مبرّراً، إذ كان ينظر إلى العمل الحر على أنه شرط طبيعي من شروط الرخاء والتقدم العاميّن، ينظم نفسه بنفسه، ولكن الضبط الذاتي لم يؤد وظيفته على نحو يتم به اشباع الحاجة إلى العدالة، إذ لم يكن النجاح والاخفاق عند الفرد وعند طبقات بأسرها يتوقف على مجرد الذكاء والجّد، بل على شروط البدء، والعلاقات الشخصية وحالات الحظ، ولم يكن من النادر في هذا المجال أيضاً الفقدان الكامل للضمير، والحق ان الامور لم تسر في الدنيا قط سيرة عادلة، ولكن ماعاد من الممكن الآن على نحو جدي أن يفسَّر الظلم كما كان يفسر من قبل، على أنه قدر إلهي يجب تقبُّله، ونشأ منذ وقت جد مبكر ستياء أخلاقي شديد، ولكن عنفوان الحركة الاقتصادية كان أقوى من أن تستطيع محاولات الكبح الأخلاقية البحتة أن توقفه، فكانت ارادة التوسع الاقتصادي، والاستياء الأخلاقي، يقومان جنبا إلى جنب، وعلى نحو تدريجي أخذت تتبّين أيضاً الأخطار الفعلية التي كانت تهدد التطور الاقتصادي وبنية المجتمع البورجوازي، من صراع القوى العظمى على الأسواق، وتهديد الطبقة الرابعة الآخذة في تنظيم ذاتها، وبدأت في التطور الأزمة الهائلة التي شهدنا انفجارها ومازلنا نشارك في معاناتها، أما الفهم التركيبي الذي يقوم على الفهم التقديري الصحيح لمصادر الأخطار الحاسمة، فلم يكن يملكه بعد إلا القلائل جداً في القرن التاسع عشر، وربما كان أقلهم امتلاكا له رجال الدولة، إذ كانوا مايزالون على الأغلب أسرى لأفكارهم، ورغائبهم وطرائقهم التي كانت تجعل من المستحيل عليهم فهم الوضع الاقتصادي والانساني الابتدائي.

لقد وصفنا هذه الظروف التي تم التعرف عليها وتصويرها في كثير من الاحيان بوضوح، وصفاً مختصراً هنا قدر الإمكان، لنظفر بأساس للحكم على الوظيفة التي أنشأها لنفسه الفن الأدبي ضمن الثقافة البورجوازية، وكان ذلك في الحقيقة أول ماكان في الثقافة الفرنسية في القرن التاسع عشر، أتراها كانت تنطوي على اهتمام بالمشكلات

التي كانت حاسمة، كما سيتبيّن لنا فيما بعد، وفهم لها، وهل كانت تشعر بالتزام تجاهها؟ على أنه مازال من الواجب الاجابة عن هذا السؤال بالايجاب في صدد أهم رجال الجيل الرومانسي، في صدد فيكتور هيجو وبلزاك، إذ كانا قد تغلبا على الميول الرومانسية إلى الهرب من الواقع (انظر فيا سبق، ص٤٣٥) لأنها لاتتماشى مع طبيعتيهما القويتين، وإن نوعية الغريزة المشخصة للعصر التي كان يملكها بلزاك لهي جديرة بالاعجاب، ولكن هذا يغدو شيئا آخر تماما منذ الجيل التالي الذي أخذت أعماله في الظهور في سنوات الخمسينات، وينشأ التصور والمثال الخاص بفن أدبي لايتناول الحدث المعاصر العملي-بحال من الاحوال ويتجنب كل اتجاه محرك لحياة الناس من وجهة أخلاقية، أو سياسية، أو أية وجهة عملية أخرى، وتتمثل مهمته الوحيدة في تحقيق المطلب الأسلوبي، وهذا يقتضي أن تُوَضَّح الموضوعات بطاقة حسية، سواء أكانت ظاهرات خارجية، أم كانت تركيبا من إحساس الكاتب أو من مخيلته، وذلك في الحقيقة بصورة جديدة، غير مستعملة بعد، وتكشف عن خصوصية الكاتب، وبموجب هذه الفكرة التي أنكرت في نهاية الأمر كل تدّرج هرمي طبقي للموضوعات، كانت قيمة الفن، أي قيمة التعبير الكامل والأصيل، تؤخذ بصورة مطلقة، كما اهتزت الثقة بكل إسهام في الصراع بين العقائد، الذي كان يبدو أنه يفضي بالضرورة إلى الرَوْسَم (الكليشة) وإلى الشعار، وعندما يدخل المرء كلا المفهومين اللذين يرجع أصلهما إلى التراث القديم وهما (الفائدة والمتعة)، كانت فائدة الأدب تتعرض للإنكار الكامل، لأن الناس كانوا يتجهون بأذهانهم على الفور نحو التعليمية المملة، فمن المضحك، كما جاء في كلمة في مجلة الأخوين جونكور، في ٨ شباط ١٨٦٦، أن نلتمس من عمل فني خدمة شيء ما، ومع ذلك فلم يكن مرؤ بحال من الأحوال في مثل تواضع ماليرب الذي يروى أنه قال إن الأديب الجيّد ليس أكثر نفعاً من اللاعب الجيد في لعبة الأوتاد، بل تحول الادب والفن على وجه الاطلاق إلى قيمة مطلقة إلى أبعد الحدود وإلى موضوع للرعاية الحضارية، كالدين، وقد تم الإقرار، في الوقت نفسه، للمتعة بمكانة رفيعة للغاية، على الرغم من أنها كانت في بادىء الأمر متعة حسّية في التعبير، حتى بدا أن كلمة "المتعة"- DELECTATIO ماعادت تتلاءم معها، وبدا أن الثقة اهتزت بالتعبير لأنه كان يدل على شيء مفرط في الابتذال وسهولة التحصيل.

وكانت الفكـرة الـتي عرضت هنا، والـتي تتميز حتى لـدى بعض المتأخرين من الرومانسيين، تسيطر على الجيل الذي ولد حوالي عام ١٨٢٠ - ليكونت دي ليسل، بودلير، فلوبير، الأخوان جونكور - وكانت ماتزال لها السيادة أيضاً فيما بعد في النصف الثاني من القرن على الرغم من أنها تكشف بالطبع منذ البداية، عن تبدلات متعددة الجوانب جدا لدى الأفراد على حدة مرورا بكل التدرجات، من تجميع الانطباعات القائم على الاستمتاع الجمالي، إلى تعذيب النفس المدّمر، والمتمثل في الانهماك فيها، وفي صياغتها الفنية، ويجب التماس مصادر هذه الفكرة في التهيّب الذي كان الكتّاب الأكثر نبوغا على وجه الخصوص يحسّون به تجاه الثقافة والمجتمع المعاصرين، والذي كان أحرى أن يضطرهم إلى الارتداد عن كل إشكالية معاصرة إذ كان مختلطا بالبلبلة. وكانوا هم أنفسهم يرتبطون بالمجتمع البورجوازي ارتباطا لاينفصم، وكانوا ينتمون إليه بحكم الأصل والثقافة، وكانوا يستمتعون بأمن التعبير وحريته التي كان ذلك المجتمع قد اكتسبها، إذ لم يكونوا يجدون ضمنه إلا المجموعة التي ربما كانت مجموعة صغيرة فحسب من قرائهم والمعجبين بهم، وكانوا يجدون فيها أيضاً الاستمتاع غير المحدود تقريبا، بالعمل والتجريب، الذي كان يقدمه الأغنياء والمشجعون للأدب والناشرون من كل اتجاه أدبي، حتى من أكثر الاتجاهات غرابة وانحرافا، ولاينبغي للتعارض الذي يُؤكّد عليه في كثير من الأحيان، بين "الفنان " و" المواطن "، أن يؤدي إلى أن يفترض المرء أن الأدب والفن في القرن التاسع عشر كان لهما أرض أخرى يتغذيان منها سوى الطبقة الوسطى، إذ لم يكن هناك طبقة أخرى على الاطلاق، ذلك لأن الطبقة الرابعة لم تصل إلى فهم ذاتها سياسيا واقتصاديا إلا على نحو تدريجي للغاية، وكانت ماتزال بعيدة كل البعد عن أن يلمس المرء لديها أثراً للاستقلال الجمالي، وفي هذا المأزق، بين التهيب والارتهان الغريزيين، وفي الوقت نفسه أيضاً، في وسط حرية فوضوية في الآراء والاختيار الممكن للمواد، والكشف عن الخصوصية الخاصة فيما يتصل بأشكال التعبير والحياة، كان أولئك الكتّاب الذين كانوا أكثر اعتدادا بأنفسهم وأكثر موهبة من أن يقدموا السلعة الجماهيرية المرغوب فيها والرائجة، ينساقون إلى عزلة تشنجية تقريبا في الأسلوبي الجمالي، وإلى الإعراض عن كل تدخل عملي لأعمالهم في مشكلات العصر.

وفي هذا الميدان دخلت أيضاً الواقعية ذات الخلط الأسلوبي، وهذا يتضح بوجه خاص أكثر ما يتضح، عندما تتظاهر بانطوائها على مقاصد اجتماعية تتصل بإشكالية العصر، كما هي في حالة جيرميني لاسيرتو، وتتعلق المسألة بمجرد أن يبحث المرء في المضمون بدقة، لا بدافع اجتماعي بل بدافع جمالي، ولا بموضوع يمس نواة البنية الاجتماعية بل توصف ظاهرة فردية غريبة على هامش تلك البنية، وكانت المسألة تتعلق بالقياس إلى الأخوين جونكور بجاذبية جمالية للقبيح والمرضي، ولاينبغي على الاطلاق أن تُجْحَد بذلك قيمة التجربة الجريئة التي قام بها الأخوان جونكور حين كتبا جيرميني لاسيرتو ونشراها، فقد أسهم مثلهما في الإيحاء بأمثلة أخرى لم تبق متعثرة في مجرد الجمالي، والتشجيع عليه، ومن المفاجئ الذي لاسبيل إلى انكاره مع ذلك، ان إدخال الطبقة الرابعة في الواقعية الجدّية كان يلقى التشجيع بصورة حاسمة من قبل أو الذين اكتشفوا سحر القبيح والمرضي في حريهم وراء الانطباعات الجمالية الجديدة، على أن العلاقة لاتخطئها الملاحظة أيضاً عند زولا أو عند الطبيعيين الألمان، العائدين إلى نهاية القرن.

وكذلك يعد فلوبير الذي كان في مثل سن إدمون جونكور تقريبا من أولئك الذين عزلوا أنفسهم كل العزلة في الجمالي، بل ربما يعد من بينهم جميعاً ذلك الذي مارس إلى أبعد الحدود، التخلي الزهدي عن الحياة الخاصة مادامت لاتخدم الأسلوب بطريقة مباشرة أو غير مباشرة، وقد حاولنا في الفصل السابق أن نصف فكرته الفنية التي يمكن مقارنتها بنظرية استغراق صوفية، وحاولنا أيضاً أن نبين كيف كان هو على وجه الخصوص يتغلغل،بفعل الانسجام المنطقي الصارم والعميق في جهده، في وجود الأشياء، حتى تغدو إشكالية العصر مرئية على الرغم من أن الكاتب لايتخذ موقفا منها، وقد أصاب في هذا نجاحا في أفضل أيامه وماعاد يصيبه بعد ذلك، على أن الانعزال في الجمالي، والنظر إلى الواقع على أنه مجرد موضوع للتعبير الأدبي، لم ينتهيا به، شأن معظم المعاصرين الآخرين المماثلين له في الفكر، إلى الخير على المدى البعيد، فعندما يقارن المرء عالم ستندال أو عالم بلزاك، أيضاً، بعالم فلوبير، أو عالم الأخوين جونكور، يبدو هذا العالم، على الرغم من فيض الانطباعات، مضيّقا، وغير ذي شأن.ومما يستحق الاعجاب في أمثال هذه الوثائق،

كما تمثلها مراسلات فلوبير، أو مجلة جونكور، نقاء الأخلاقية الفنية ونزاهتها، والغنى بالانطباعات المتمثّلة، ومأأصاب الحضارة الحسّية من الصقل والتهذيب، غير أننا نحس في الوقت ذاته، إذ نقرأ اليوم بعيون أخرى غير تلك التي كانت قبل عشرين أو ثلاثين عاما، في هذه الكتب، بشيء محصور ومضغوط، فهي مترعة بالواقع والفكر، ولكنها فقيرة بالفكاهة والسكينة الداخلية، فالأدبي المحض يحد من الحكم، حتى وإن كان في أعلى درجات العقل الفني، وفي وسط أعظم غنى بالانطباعات، كما أنه يفقر الحياة، ويشّوه النظرة إلى الظاهرات أحيانا، وبينما يعرض الكتّاب بازدراء عن حركة النشاط في المجال السياسي والاقتصادي، ويقيمون الحياة دائما على أنها مجرد موضوع أدبي، وينأون بأنفسهم في كبرياء ومرارة عن المشكلات العملية الكبرى ليظفروا، في كل يوم من جديد، وبجهد بالغ، في كثير من الأحيان، بالعزل الجمالي من أجل عملهم يلح عليهم العمليّ، مع ذلك، في آلاف من الأشكال التافهة: إذ يتجلى الضيق بالناشرين والنقاد، وتنشأ كراهية للجمهور الذي يريد المرء أن يغزوه، على حين يفتقد الأساس للشعور والتفكير المشتركين، وفي بعض الأحيان توجد هموم مالية أيضاً، كما توجد بدون انقطاع تقريبا، حساسية عصبية مفرطة، وخوف على الصحة، ولكن لما كانوا مع ذلك يحيون على الإجمال حياة المواطنين الميسورين، ويسكنون سكنا مريحا، ويأكلون على نحو ممتاز، ويتعلقون بكل متعة من المتع الحسية العالية، ولما كانت حياتهم لاتتعرض أبداً للتهديد من جراء الهزّات والأخطار الكبيرة، فقد نشأت على الرغم من كل الفِكَر، وكل النزاهة الفنية، صورة اجمالية غير ذات شأن على وجه الخصوص، هي صورة المواطن من كبار الطبقة الوسطى، المهتم برفاهيته الجمالية اهتمام المتمركز حول أناه، والعصبي، والذي تغذيه المتاعب، والمتسم بالثورة الجنونية، إلا أن الجنون يسمى في هذه الحالة "الأدب".

أما إميل زولا فأصغر بعشرين عاما من جيل فلوبير والأخوين جونكور، وهو يرتبط بأولئك ويتأثر بهم، ويحظى بالتأييد، ويشاركهم في أمور كثيرة، ويبدو أنه لايخلو هو أيضاً من الوهن العصبي، ولكنه أكثر افتقارا إلى المال وإلى التقاليد العائلية وإلى زيادة ارهاف الحس، وهو يتميز تميزا شديداً من مجموعة الواقعيين الجماليين ونريد أن نتناول

مرة أخرى نصّا لنمحص هذا بأكبر قدر ممكن من الدقة، وقد اخترنا موضعا من جرمينال (١٨٨٨)، وهي الرواية التي تتناول الحياة في منطقة من مناطق الفحم الفرنسية الشمالية، وهو يشكل خاتمة الفصل الثاني، من القسم الثالث، والوقت وقت المهرجان السنوي مساء يوم أحد في تموز، وقد أنفق عمال المنطقة عصر اليوم كله يتجولون من مقصف إلى آخر، وشربوا، ولعبوا لعبة الأوتاد، وشهدوا عروضاً شتى، وتشكّل خاتمة النهار حفلة راقصة، هي (حفلة الفرح الطيب) في ملهى الأرملة البدينة ديزي، ذات الخمسين حولا، والتي مازالت محبة للحياة، على الاطلاق، وقد استغرقت الحفلة الراقصة التي التحق بها في نهاية الأمر النسوة الأكبر سنا أيضاً مع أطفالهن الصغار، بضع ساعات:

إنها الساعة العاشرة، وكانت النسوة يُقبِلن بغير انقطاع، ملتحقات بأزواجهن، وزرافات الأطفال تلحق بهن، وكانت الأمهات تبرز أثداؤهن الطويلة، البيض، يتقطر منها اللبن، بينما كان الأطفال يدبون تحت الطاولات...

وتعد القطعة من تلك القطع التي أثارت لدى الظهور الأول لأعمال زولا في أواخر الثمانينات من القرن الماضي الاشمئزاز والفزع، ولكنها أثارت لدى أقلية لابأس بها إعجاباً كبيراً أيضاً، ووصل الكثير من رواياته، بعد ظهورها مباشرة، إلى أرقام عالية، في الطبعات، وبدأت حركة قوية، مؤيدة ومناوئة في صدد تبرير مثل هذا الفن، ومن كان لايعرف شيئاً من هذا كله، ولم يقرأ شيئا من زولا سوى الفقرة الأولى في النص المعروض هنا، فهو خليق أن يعتقد لحظة من الزمان أن المسألة تتعلق بقالب أدبي لتلك النزعة الطبيعية الخشنة التي يعرفها الناس من فن التصوير الزيتي الفلمنكي، وبوجه خاص من الهولندي، في القرن السابع عشر، وأنها ليست شيئا آخر سوى حفلة عربدة، للشراب والرقص، لدى الطبقات الدنيا من الشعب، على النحو الذي يستطيع المرء أن يجده او يتصوره أيضاً عند روبان أوجوردان، أو بروفير، أوأوستاد، والحق أن الذين يشربون ويرقصون هنا ليسوا بالفلاحين، بل هم عمال الصناعة، وهناك أيضاً فرق في التأثير بمقدار ما تحدث التفاصيل ذات الخشونة الخاصة، خلال المدة التي يتم فيها نطقها أو قراءتها، أثراً أقسى وأكثر إيلاما مما تحدثه في وسط صورة، ولكن هذه ليست بالفروق المبدئية، وربما كان في وسع المرء أن يضيف بعد أيضاً، أن زولا انما علّق قيمة

كبيرة كما يبدو، على الحسّي البحت في "الصورة الأدبية " لحفلة عربدة للغوغـاء، حتى لقد باتت موهبته تكشف في هذه الفقرة عن ملامح مستوحاة من التصوير الزيتي بصـورة جلية، ومثال ذلك في التصوير الجسدي (..الأمهـات..كـن يخرجـن أثـداءً طـوالاً بيضـاً، كأكياس الشوفان..) وبعد ذلك..(اللحم الظـاهر مذهبّاً في دخـان الغلايـين الكثيـف)، وكذلك تتحول البيرة الـتي تنسـكب، وبخار العرق، والأفـواه المكشـرة المفتوحـة علـى مصراعيها، إلى انطباعات بصرية، وتبتعـث مـن أجـل ذلـك آثـاراً سمعيـة، وآثـاراً حسـية أخرى، وجملة القول إن المرء قد يحسب لحظة من الزمان أن ما يتطوّر أمامنـا ليـس شـيئا آخر سوى حدث قوي على نحو خـاص، وَضيـع الأسـلوب إلى أقصـى حـد، بـل يتسـم بفظاظة وحشية، وبصـورة خاصـة تتقـدم خاتمـة الفقـرة، وهـي النفـخ الهـائج في الآلات الموسيقية، والرقص العاصف الذي يطغي بإيقاعه على سقوط زوجين ويطويـه، الملاحظـة التشويهية – العربيدة التي تنتمي إلى أمثال هذه التركيبات الهزلية، ولكـن معـاصري زولا ماكانوا لينفعلوا إلى هذا الحد البعيـد، مـن هـذا وحـده، إذ كـان يوجـد بـلا ريـب، بـين مناوئيه الذين استثارهم مافي فنه من الباعث على الاشمئزاز، والقـذر، والنـابي، كثـير ممـن كانوا ينظرون إلى الواقعية التشويهية (grotesk) أو الهزلية في العصور السابقة، وحتـى إلى ألوان تصويرها المتناهية في الخشونة أو منافـاة الأخـلاق، نظـرة اللامبـالاة أو حتـى نظـرة السرور، أما ماكان يملؤهم بالانفعال فيتمثل بـالأحرى في الظـرف المتمثـل في أن زولا لم يكن ينشر فنه، بحال من الأحوال على أنه "أسلوب وضيع" أو حتى على أنه هزلي، فكل سطر عنده يشي بـأن هـذا كلـه إنمـا كـان يُقصَـد بـه إلى الجديّـة والاخلاقيـة إلى أقصـى الحدود، وأن المجموع لايمثل تندرا أو عبثا فنيا مثلاً، بـل هـو الصـورة الحقيقيـة للمجتمـع المعاصر كما يراه زولا، وكما يطلب من الجمهور في هذه الأعمال أن يراه، علـى النحـو ذاته، وماكان هذا ليستخلص عن طريق الشعور، من الفقرة الأولى من نصّنا، وعلى كـل حال فقد كان من الممكن أن تعتري المرء الدهشة من جراء الموضوعية، التقريرية تقريبـا، وما هكذا يكتب كاتب يهدف إلى مجرد الأثر الهزلي والتشويهي.وذلك ان الجملة الأولى: لبث القوم حتى الساعة العاشرة– ماكان يمكـن تصورهـا ضمـن حفلـة عربـدة تشـويهية للغوغاء، إذ قلما يجري تبيـان نهايـة حفلـة العربـدة سـلفاً. إن هـذا يحـدث، بالقيـاس إلى المقصد الفني الهزلي أو التشويهي أثراً مفرطاً في إضفاء الرزانة، وفيمَ هـذه السـاعة المبكـرة

جداً؟ وأية حفلة معربدة هذه التي تنتهي في هذا الوقت المبكر؟ إن أهل منجم الفحم لابد لهم أن ينهضوا من أسرَّتهم باكراً يوم الإثنين، ولابد لفريق منهم أن ينهضوا منذ الرابعة...ولايكاد المرء يصاب بالدهشة حتى يلفت نظره كثير من الامور الاخرى، وإنما تقتضي حفلة العربدة الإفراط، حتى عند أدنى الشعب، وهذا متوفر أيضاً ولكنه بائس، وخال من السحر، فلا شيء سوى البيرة، والمجموع يشهد على مدى فقدان العزاء والبؤس اللذين تتسم بهما مسرات هؤلاء البشر.

على أن المقصد الحقيقي للنص يغدو أكثر وضوحاً في الفقرة الثانية التي تصف الانطلاق والعودة، إذ يعثر على ابنة بيرون، عامل المنجم، ليدي، وهي نائمة في ثمل شديد، في الشارع، أمام الحانة، وليدي فتاة في الثانية عشرة، خرجت تتسكع مع اثنين من الغلمان من أترابها، من الجيران، وهما جانلان وبيبر والثلاثة جميعاً يعملون جرّارين في المنجم، وهم أطفال تعرضوا للفساد منذ وقت مبكر، ولاسيما جانلان الماكر والخبيث، وقد قام هذه المرة بإغراء كل من الآخرين بسرقة زجاجة من الخمر الجنيفي، من أحد اكشاك البيع في المهرجان السنوي، -وشربوها كلها معها، ولكن الحصة كانت أكبر مما ينبغي بالقياس إلى الفتاة وهي تُحمَل الآن إلى البيت من قبل أبيها ويتبعه كلا الغلامين على مسافة ما، وهما يجدان هذا مضحكا جداً...وفي هذه الاثناء تنطلق الأسر المجاورة، أسرة ماهو، وليفاك، ويوجد فوق ذلك عاملان من عمال المناجم الشيوخ المتقاعدين، هما بونمر، وموك اللذان قضيا اليوم معا، كالعادة، وهما لايكادان يبلغان الستين من العمر ولكنهما يعدان آخر جيلهما، وقد باتا مستهلكين، ومتبلدين وما عاد يمكن استعمالهما إلا مع خيول المشروع، وهما يتلازمان في أوقات فراغهما من دون أن يتحادثا تقريبا، وعلى هذا فهما يتجولان في وسط نشاط المهرجان السنوي الآخذ في التناقص التدريجي، في المستوطنة التي يسكنون فيها جميعاً، ولايكادون يخلفون وراءهم صفوف البيوت المضاءة، وتبدأ الأرض الخالية، حتى تتصاعد من ظلمة الحقول الناضجة ضحكات، ويرد بخار ساخن من هناك، كثير من الأطفال يتم إنجابهم هذه الليلة، وأخيراً يصلون إلى بيتهم الصغير، حيث يلتهمون بقايا وجبة غدائهم التي رفعوها من أجل المساء.

وفي هذه الأثناء كان فتيان قد دخلا حانة أخرى، ولم يكونا على علاقة حسنة فيما بينهما في العادة، بسبب فتاة، ولكن لديهما اليوم شيئاً هاماً يناقشانه، فإتيان يريد أن يكسب تأييد شيفال لمخططه الخاص بصندوق العمال، لكيلا يظل العاملون معوزين إذا ماحدث إضرابٌ، وشيفال يميل إلى هذا، وحين تقدح زناد حماستيهما الآمال الثورية ينسيان عداوتهما إلى أجل غير بعيد، بالطبع) ويجدان نفسَيْهما متحدين في الكراهية المشتركة للبورجوازيين،.. إنها مسرات بائسة، وخشنة، وفساد مبكر، واستهلاك سريع لمادة الإنسان، وإضفاء الوحشية على الحياة الجنسية، وإنجاب مفرط للأطفال، بالقياس إلى ظروف الحياة، إذ إن التناكح هو المتعة المجانية الوحيدة، ووراء ذلك، عند الذين هم الأكثر عنفواناً وذكاء،-كراهية ثورية تهم بالانفجار: هذه هي موضوعات النص، وهي تتعرض لإضفاء السمة الحسية عليها، بدون تحفظ، وبدون خجل من أوضح الكلمات، ومن أقبح الأحداث. فقد تخلى فن الأسلوب تماماً عن نُشْدان آثار مستحسنة بالمعنى التقليدي، وهو يخدم الحقيقة غير السارة، والباعثة للهمّ، والتي لاعزاء فيها، ولكن هذه الحقيقة تفعل فعل الدعوة إلى العمل بروح اصلاح اجتماعي.

وما عادت المسألة تتعلق، كما كان الحال عند الأخوين جونكور، بالجاذبية الحسية للقبيح، بل تتعلق، بدون أي شك بلب مشكلة العصر الاجتماعية، بالصراع بين رأس المال الصناعي، والطبقة العاملة. فقد أفرغ مبدأ الفن للفن كل ما في جعبته، وقد يقرر المرء أن زولا أيضاً قد أحسّ بالإيحاء الحسي للقبيح والمثير للاشمئزاز واستغله، وقد يأخذ المرء عليه أيضاً أن خياله المتسم بشيء من الخشونة والجموح قد ساقه إلى مبالغات، وإلى ألوان من التبسيط الفج، وإلى سيكولوجيا مفرطة في المادية، ولكن هذا كله ليس بالحاسم، فقد كان زولا يأخذ الخلط بين الأساليب مأخذ الجد، وقد تجاوز الواقعية الجمالية المجردة عند الجيل الذي سبقه، وهو أحد كتاب القرن القلائل جداً، الذين أبدعوا عملهممن مشكلات العصر الكبرى، ومن هذه الوجهة لايقارن به إلاّ بلزاك الذي كان مع ذلك يكتب في عصر لم تكن فيه كثير من الأمور التي أدركها زولا قد تطورت بعد، أو كانت غير ممكنة الإدراك بعد، ولئن كان زولا قد بالغ في الاتجاه الذي كان يُعَوَّل عليه، ولئن كان ينطوي على إيثار للقبيح فقد استعمله على النحو الأكثر إثمارا، وما تزال

جرمينال حتى اليوم، بعد أكثر من نصف قرن، وهبت لنا العقود الأخيرة منه مصائر لم يكن زولا نفسه يحلم بشيء منها، كتابا يبعث على الهول، ولكنه لم يفقد حتى اليوم أيضاً، شيئا من أهميته، بل من معاصرته.وفيه مواضع تستحق أن تتحول إلى الصفة الكلاسيكية، ويحسن أن تدرج في كتاب للقراءة، لأنها تصوغ وضع الطبقة الرابعة، ويقظتها في طور سابق من أطوار الانتقال من عهد إلى عهد، مازلنا نحن أيضاً موجودين فيه، بوضوح وبساطة مثاليين، وأنا أفكر في الحديث المسائي عند عامل المنجم (ماهو) الذي يوجد في الفصل الثالث من القسم الثالث: ويدور الموضوع أولا حول السكن المفرط في الضيق، في البيوت الصغيرة في المستوطنة مع مساوئه بالقياس إلى الصحة والأخلاق، ثم يستأنف الحديث على النحو التالي:

و أجاب"ما هو"سيدتي! قائلاً"لو كان لديّ فائض من النقود،لحصلت على الراحة.."ومع هذا فالحق أنه ليس من المنطقي أن يعيش الناس بعضهم فوق بعض. فمثل هذا يقضي إلى رجال سكارى وبنات حبالى.

وسافر أفراد العائلة من هناك وكل واحد يتمتم شيئاً، بينما كان المصباح يفسد أجواء البهو العابق برائحة البصل المقلي..

وليس من المفترض أن يكون هذا حديثا محددا، بل مجرد مثال، واحداً من الأحاديث الكثيرة التي تدور كل مساء عند آل (ماهو)، تحت تأثير مستأجرهم إيتان لانتيه- ومن أجل ذلك أيضاً كانت صياغة الماضي غير التام (Imperfektum) فالانتقال البطيء من الاستسلام البليد إلى الوعي للوضع الخاص، وتفتح الآمال والخطط، والموقف المتباين بين الجيلين، وفوق ذلك الموحشُ البائسُ، والدخانيُّ في الحجرة، والبشر المتراكمون بعضهم فوق بعض، والمرونة البارعة البسيطة في الكلمات المتشكلة: هذا كله معا يعطي صورة أنموذجية للطبقة العاملة في الحقبة الاشتراكية المبكرة، وماكان المرء لينزع اليوم بلا ريب إلى الجدال بصورة جدية في ان الموضوع يتسم بأهمية على صعيد التاريخ العالمي، وأي مستوى أسلوبي ينبغي أن ينسب إلى مثل هذا النص؟ إنه، بدون أي شك، مأساة تاريخية كبيرة، خليط من الوضيع والرفيع يمسك فيه الأخير بزمام القيادة، من أجل المضمون، وقد أصبحت الجمل من أمثال جمل (ماهو):" لو كان لدى المرء مال أكثر لحظي بالمزيد

من الراحة أو: هذا ينتهي دائما برجال سكارى، وبنات حبـالى، هـذا إذا ضربنـا صفحـاً عن جمل امرأته"، جملاً عظيمة الأسلوب، وهو طريق بعيد، منذ عهد بوالو، الذي لم يكن يستطيع أن يتصـور الشـعب إلا مقطبـا تقطيبـاً تشـويهياً، في أحـط المسـرحيات الهزليـة الشعبية. أما زولا فيعرف كيف فكـر هـؤلاء البشـر وتكلمـوا، وهـو يعـرف أيضـاً كـل تفصيل من تفاصيل تقنية المناجم، ويعرف نفسـية الطبقـات العماليـة المختلفـة، والإدارة، وأداء الإدارة المركزيـة لعملهـا، والصـراع بـين المجموعـات الرأسماليـة وتعـاون المصـالح الرأسمالية مع الحكومة، والجيش. غير أنه لم يكتب روايات حول عمال الصناعة فحسب، بل أراد، على شاكلة بلزاك، ولكن بطريقة أكثر منهجية ودقـة، أن يشـمل حيـاة العصـر بأسرها (في الامبراطورية الثانيـة): الشـعب الباريسـي، والفلاحـين، والمسـرح، والمتـاجر، وسوق الأوراق المالية وكثيراً من الأشياء الأخرى أيضاً، وقد غدا خبيرا في كـل مكـان، وتغلغل في البنية الاجتماعية وفي التقنية، في كل مكان، وثمة قـدر لايمكـن تصـوره، مـن الذكاء والعمل يكمن في رواية (آل روجون- ماكار) ، لقد غدونا اليوم متخمين بأمثـال هذه الانطباعات، فقد وجد زولا كثيراً من الخلفاء، ومن الممكن أو توجد مشـاهد علـى شاكلة المشهد الوارد في بيت (ماهو) في أي استطلاع حديث، ولكن زولا كـان الأول، وعمله مترع بالصور من الطراز المماثل والمكانـة المماثلة. فهـل رأى أحـد قبلـه مسـاكن شعبية على هذا النحو الذي رآه في الفصل الثاني من (الخمارة)؟ كلا أبداً، حيث لايقـدم آخر الأمر صورة تمت رؤيتها من جانبه بل انطباع غسالة شـابة لما تقطـن بـاريس زمنـا طويلاً، وهي تنتظر لدى المدخل.وهذه الصفحات أيضاً تبـدولي كلاسـيكية. أما أخطـاء زولا في التصوُّر الأنثروبولوجي، وحدود عبقريته، فواضحة جليـة للعيـان ، وهـي لاتنـال من أهميته الفنية، والأخلاقية ، بل التاريخية بوجـه خـاص. وأود أن أعتقـد أن شـخصيته ستتنامى كلما تباعدنا عن عصره وعن مشكلاته، ويزيد من ذلك أنه كـان آخـر الكبـار من الواقعيين الفرنسيين، وقد باتت ردة الفعل " المناوئة للطبيعيـين" بالغـة القـوة حتـى في العقد الأخير من حياته، وما عاد يوجد، فوق هذا، أحد يستطيع أن يقيـس نفسـه بـه في المقدرة على العمل والتمكن من حياة عصره، وفي النَفَس والجرأة.

على أن الأدب الفرنسي يتقدم شوطاً بعيداً في ادراك الواقع المعاصر على البلدان الأوروبية الأخرى، أما ألمانيا، أو بالأحرى المجال اللغوي الألماني، فقد تحدثنا عنهما في موضع أسبق (٢٧٣، وما يليها) بايجاز، وعندما يدخل المرء في حسبانه أن يرمياس جوتهيلف (المولود عام ١٧٩٧) لم يكن يصغر بلزاك إلا عامين وأن آدالبرت شْتيفتر (١٨٠٥) لم يكن يصغره إلا ستة أعوام، وأن رفاق العمر الألمان لفلوبير (١٨٢١) وادمون دي جونكور (١٨٢٢)، مثل فرايتاج (١٨١٦) وشتروم(١٨١٧)، وفونتانه، وكيللر (كلاهما مولود في ١٨١٩) وأن القصاصين الألمع نسبياً، الذين ولدوا في وقت متزامن تقريباً مع اميل زولا، أي حوالي عام ١٨٤٠، يدعيان أنتسنجروبر وروزيجر، فإن هذه الأسماء وحدها تكشف عن أن الحياة في ألمانيا كانت أكثر ريفية، وأكثر اتساماً بالزي القديم. وأقل "معاصرة" إلى حد بعيد، لقد كانت الأقاليم في المجال اللغوي الالماني يعيش كل منها في خصوصيته، ولم يكن وعي الحياة والتطورات الماثلة في الافق قد ازدهر في واحد منها متطوراً إلى صيغة محسوسة، ولم ينبعث هذا الوعي حتى بعد ١٨٧١، إلا ببطء شديد، أو على الاقل، استغرق الأمر وقتاً طويلاً، إلى أن تم توثيقه في التصوير الأدبي للواقع المعاصر، على نحو فعال، وظلت الحياة ذاتها أرسخ جذوراً في الفردي، والخاص، والموروث، ما مما كانت عليه في فرنسا، ولم تقدم موضوعات من أجل واقعية قومية عامة، حديثة مادية، تحلل المصير الآخذ في التشكل للمجتمع الأوروبي بأسره، كما كانت الواقعية الفرنسية، ولم يوجد بين الكتاب الألمان الذين برزوا نقاداً متطرفين للأوضاع في وطنهم، إذ كانوا يتغذون كلهم تقريباً من ينابيع الحياة العامة الفرنسية، موهبةٌ واقعية هامة، وكان الكتاب الألمان ذوو المكانة، المشتغلون بصياغة الواقع المعاصر يشتركون في وقوعهم أسرى للموروث القديم في الركن الذي كانوا يضربون فيه بجذورهم، حيث جعل الشاعري، أو الرومانسي أو الفرانكوي القديم أيضاً، والبورجوازي الشعبي، أو كلاهما معاً أيضاً، مثل هذا التطرُّف في الخلط الأسلوبي، كما كان قد تكوَّن في فرنسا منذ زمن مبكر، مستحيلاً كل الاستحالة زمناً طويلاً، ولم يتوطد هذا إلا في النهاية الاخيرة من القرن تحت وطأة ألوان الصراع الشديد، وفي مقابل ذلك يسود بين خيارهم ورع دنيوي باطني ونقاء في النظرة إلى رسالة الإنسان لا يمكن أن يُعثَر في أي مكان من فرنسا على مثيل لهما، وقد يستطيع شتفتر مثلاً، أو كيلر،أن

يّهبا للقارئ افتتاناً أكثر نقاءاً وصميمية إلى حد بعيد من بلزاك-أو فلوبير أو حتـى زولا، وما من شيء أكثر مجانبة للعدل من تصريح أدمون جونكور عام ١٨٧١ الذي يوجد في المجلد الرابع من المجلة (ويجـب تفسيره قطعاً بالاستناد إلى المرارة الطبيعيـة عنـد فرنسي أصابته أحداث الحرب الألمانية الفرنسية اصابة بالغة): فهو ينكر على الألمان كل انسانية، أوَ لم يكن لديهم حقاً، رواية، ولا مسرحية! ولكن الأعمال الألمانية الأكثر امتيـازا علـى وجه الخصوص لم تكن تتمتـع في هـذه الحقبة بالمكانـة العالميـة، ولم يكـن في وسـعها أن تدخل قلب رجل مثل إدمون دي جونكور.

وربما كان في وسع بعض المعطيات أن تعطي نظرة شاملة، ونبدأ في الحقيقة بسـنوات الأربعينات.ففي ١٨٤٣ تظهر أهم تراجيديات العصر الواقعية، وهي مريم المجدلية لهيبـل، وفي الوقـت ذاتـه يظهـر شتفتر (المجلـد الأول مـن الدراسـات ١٨٤٤، الصيـف المتـأخر، ١٨٥٧)، وكذلك ترجع أشهر الكتابات القصصية لجوتهيلف الأكبر سناً إلى حد ما "إلى هذا العقد، وفيما يلي ذلك يظهر شتورم (بحيرة إيمّن ١٨٥٢) الـذي لا يصـل إلى النضـج مع هذا إلا بعد ذلك بوقت بعيد، وكيلر (الطبعة الأولى من هـاينريش الأخضـر ١٨٥٥، وأهـل سيلدفيلا، المجلـد الأول ١٨٥٦)، وفرايتـاج (الواجـب والملـك، ١٨٥٥)، ورابـه (حوليات حارة شـبيرلنج) ١٨٥٦ ، (راعـي الجـوع)، ١٨٦٤، وفي العقـود القريبـة مـن تأسيس الدولة (الرايش) لا يتجلى في الواقعية المعاصرة شيء جديد بوجه خـاص، وعلـى أية حال يتكون شيء يشبه الرواية الأخلاقية الحديثة التي كان ممثلها الأكبر شعبية في تلك الأيام، وحتى سنوات التسعينات فريد ريش شبيلهاجن المنسـي كـل النسـيان اليـوم، وفي هذه العقود تنحط اللغة، والمضمون، والذوق، ولا يعود هناك إلا بعض القلائل من الجيل الأقدم، وبصورة خاصة كيلر، مِمَّـن يكتبـون بعدُ نثراً لـه إيقـاع ووزن، وبعـد ١٨٨٠ فحسب يصل فونتانه الذي كان في تلك الأيام ينوف على الستين، إلى التطـور الكـامل، مصوراً للموضوعات المعاصرة، وهو يبدو لي ذا مكانة أقل إلى حد بعيـد مـن جوتهيلـف مثلا أو شتفتر، أو كيلر، ولكن فنه المتسم بالذكاء، والظُرف يعطينـا بـلا ريـب، افضـل صورة نملكها عن مجتمع عصره، ثم إن المرء يستطيع فوق هذا أن يقيم فنـه، علـى الرغـم من اقتصاره على برلين وأوست إلبيين، علـى أنـه انتقـال إلى واقعيـة أكثر حريـة، وأقـل انحصاراً، وأكثر عالمية.وفي ١٨٩٠ تتغلغل المؤثرات الأجنبية مـن كـل صـوب، وبالقيـاس إلى تصوير الواقع المعاصر يؤدي هـذا إلى نشـوء مدرسـة طبيعيـة يعـد الكـاتب المسـرحي هاوبتمن شخصيتها الأهم إلى حد فائق.

وما زالـت "النسـاجون" و "معطـف الفـراء" و "الحـوذى هنشـل" تنتمـي إلى القـرن التاسع عشر، وتنتمي إلى القرن الجديـد الروايـة الواقعيـة الكبـيرة الأولى الـتي تتماشـى في وضعها الأسلوبي مع أعمال الواقعيين الفرنسيين في القرن التاسع عشر، علـى الرغـم مـن أنها صيغت بأسلوب خصوصي على الإطلاق، وهي آل بود نـبروك، لتومـاس مـان الـتي ظهرت عام ١٩٠١، ولا بد من الإلماح إلى أن هاوبتمن، وحتـى تومـاس مـان، كانـا في بدايتهما يضربان بجذورهما في اقاليم الوطن-جبـال سـيليزيا السـفلى، وبالتـالي لوبيـك- على نحو أكثر رسوخاً من معظم الفرنسيين الذين نوقشوا هنا.

ومـا مـن أحـد مـن الرجـال بـين ١٨٤٠و١٨٩٠، مـن يرميـاس جوتهيلـف إلى تيودورفونتانه، يكشـف عـن السـمات الرئيسـية للواقعيـة الفرنسـية في تكوُّنهـا واتحادهـا الكـاملين، أي الواقعيـة الأوروبيـة الآخـذة في التشـكُّل: وهـي التصويـر الجـدي للواقـع الاجتماعي اليومي المعاصر على أساس الحركة التاريخية المسـتديمة، كمـا يتبـين ذلـك مـن تحليلاتنا في الفصول الأخيرة. وثمة شخصيتان مختلفتان اختلافـاً أساسـياً، مثـل جوتهيلـف العملي، القوي الذي لا يتهيب من أي واقع بحكم أفضل التقاليد الخاصة بالرعاية الدينية، والشاب هيبل، المنقبض المتجهم الـذي كتـب المأسـاة الثقيلـة جـداً، عـن النجـار أنطـون وابنته، هاتان الشخصيتان تشـتركان في هـذا: وهـو أن الخلفيـة التاريخيـة للأحـداث الـتي صورت من قبلهما تبدو غير متحركة على الإطلاق، وتبدو مزارع الفلاحين، من برنيت مكرسة هناك لترقد قروناً أخرى في الهـدوء ذاتـه الـذي أخلـدت إليـه قرونـاً مـن قبـل لا يحركهـا إلاّ تعـاقب الفصـول والأجيـال، وكذلـك تبـدو أخـلاق البورجوازيـة الصغـيرة الفرانكوية القديمة إلى حد مفزع والتي يختنـق بهـا النـاس في مريـم المجدليـة، مفتقـرة كـل الافتقار إلى كل حركة تاريخية وأخيراً فإن هيبل لايدع شخصياته تتحدث باللغة الشـعبية مثلما يفعل شيلر بالموسيقيّ ميلر مثلا، فهـو لايضفـي عليهـا الطـابع المحلـي، لأن مسـرح الأحداث "مدينة متوسطة"فاللغة التي قال عنها ف.ت. فيشر: مـا مـن أمـرأة مـن الطبقـة الوسطى تتحدث هكذا، ومـا مـن نجـار يتحـدث هكـذا، تتضمـن إلى جـانب التعبـيرات الشعبية كثيرا من الانفعال الشاعري المتشنج الذي يحدث في بعض الأحيان أثراً يبلـغ مـن مجانبته للطبيعة، مع مافيه من الإيحاء المفزع، ما يبلغه سنيكا منقـولا إلى لغـة البورجوازيـة الصغيرة، وتتخذ الأشياء بالقياس إلى مشكلتنا موقعاً مماثلا لذلك تماما، لدى كـاتب ذي طبيعة مختلفة كل الاختلاف مرة أخرى، وهو أدالبرت شتفتر: فهو أيضاً يُحسِّن أسلوب لغة البشر عنده، وذلك بطريقة بسيطة، نقيـة، نبيلـة، بحيـث لايمكـن العثـور علـى كلمـة

خشنة، بل حتى شعبية لها نكهتها، وانما تمس لغته المألوف واليومي بنبل رقيق، برئ، متسم بشيء من الوجل، ومما يرتبط بذلك ارتباطا وثيقا أن البشر عنده هو أيضاً يعيشون في عالم قلما يتحرك تاريخيا، فكل ما ينبثق من حركة التاريخ المعاصر، ومن النظام العالمي الحديث والسياسة، والعمل والمال والنشاط المهني (سواء أكان زراعيا أم صناعة حرفية)- كل هذا يكنىّ عنه بكلمات بسيطة ونبيلة، وهي مع ذلك فائقة في عموميتها وتلميحها، وحذرها لكيلا يتسرب شيء من الاختلاط القبيح، وغير النقي إليه وإلى قرائه، أما جوتفريد كيلر فاكثر سياسة إلى حد بعيد، وهو اكثر حداثة بلا ريب، ولكن ضمن الاطار الخاص والضيق لسويسرا فحسب، فالتفاؤل الليبرالي الديمقراطي الذي يعيش فيه، حيث يتاح للشخصية ان تلتمس طريقها بحرية، ومن دون ان تمس، يبدو لنا اليوم كأسطورة من العصور القديمة، وهو يحافظ فوق هذا على مستوى متوسط من الجدية، بل يتمثل السحر الأقوى في كيانه في المرح السعيد الذي يعد من خصوصياته، والذي يتمكن من ممارسة عبثه الودي الساخر مع أكثر الأشياء فسادا وشناعة.

لقد ترتب على الحرب الناجمة التي توجت بتأسيس الرايش أسوأ النتائج قاطبة من الوجهة الأخلاقية والفنية، وذلك أن نقاء الأقاليم المعزول عن حركة العالم الحديث ما عاد يقدر على تثبيت أقدامه في الحياة العامة والأدبية، ولم يكن الحديث الذي وطد دعائمه في الأدب لائقا بالتقاليد الالمانية، إذ كان يفتقر إلى الأصالة، وكان يتعامى عن افتقاره إلى الأصالة، وعن مشكلات العصر وقد كان هناك بالطبع بعض الكتاب الذين كانت أعينهم ترى رؤية اكثر حدة، مثل فيشر الذي كان قد طعن في السن في تلك الأيام، ثم ياكوب بوركهارت الذي كان سويسريا، وقبل هؤلاء نيتشه الذي تجلى عنده أيضاً أول ما تجلى ، ذلك الصراع بين الكاتب والجمهور الذي يمكن ملاحظته في فرنسا (انظر ص٤٦٥ وما بعدها) قبل ذلك بكثير، ولكن نيتشه لم يكن مصورا واقعيا للواقع المعاصر، ويبدو أنه لم يوجد بين هؤلاء ، من مؤلفي الروايات او المسرحيات، شخصية واحدة جديدة لها وزنها ومكانتها، ولا واحد كان في وسعه أن يصوغ صياغة جدية، شيئاً من بنية الحياة المعاصرة، ولاتظهر إلا عند فونتانه الذي غدا طاعنا في السن، وعنده أيضاً في آخر رواياته وأجملها التي نشأت بعد ١٨٩٠، بوادر للواقعية المعاصرة الأصيلة ولكنها لاتنتهي إلى التطور الكامل، لأن ايقاعها لايتخطى الجدية الجزئية المتمثلة في حديث لطيف، متفائل في جزء منه ومستسلم في جزء آخر، وليس من الإنصاف ولا الوفاء ان يؤخذ عليه هذا، لأنه لم يدع أبداً أنه واقعي ناقد لعصره من حيث المبدأ، على

النحو الذي كان عليه بلزاك أو زولا مثلا، بل يكفيه، على النقيض من ذلك، فخراً ، أنه الوحيد الذي يبرز اسمه بلا ريب عندما يتحدث المرء عن جيله من وجهة الواقعية الجدية.

وكذلك لاتبلغ الواقعية في البلدان الأخرى من الغرب والجنوب الأوربيين خلال النصف الثاني من القرن الطاقة المستقلة، والترابط المنطقي، القائمين في الواقعية الفرنسية، حتى ولافي انكلترا، على الرغم من أنه يوجد بين كتّاب الرواية الانكليز واقعيون لهم شأنهم، وينعكس التطور الهادىء للحياة العامة خلال الحقبة الفيكتوريانية في الحركة الأكثر ضآلة في الخلفية المعاصرة التي كانت تنعكس عليها أحداث معظم الروايات. وتقدم الموضوعات التقليدية، والدينية، والأخلاقية توازنا، بحيث لاتتخذ الواقعية أشكالا حادّة كما كان الأمر في فرنسا، وبالطبع فان التأثير الفرنسي له أهميته من حين إلى آخر، ولاسيما حوالي نهاية القرن.

وفي هذا الوقت، أي منذ الثمانينات، تخرج إلى ضوء الجمهور الأوروبي البلدان الاسكندنافية، وروسيا في المقام الأول، بأعمال واقعية، ومن الشخصية الأبلغ أثرا بين السكندنافيين الكاتب المسرحي النرويجي هنريك إبسن، وتنطوي مسرحياته الاجتماعية على غرض ما، فهي موجهة ضد الجمود، وانعدام الحرية، وانعدام الأصالة، في الحياة الأخلاقية في الطبقات الأعلى من البورجوازية، وعلى الرغم من أن أحداثها تدور جميعا في الرويج، كما تعالج أيضاً أوضاعا نرويجية خالصة تماما، فقد كانت تمّس بمشكلاتها بورجوازية أوروبا الوسطى على وجه الاطلاق، وتكتسح الجمهورَ تقنيتُها، والإيمان بالهدف في توجيه أحداثها، والتوضيح الحاد لملامح الشخصيات ولاسيما بعض الشخصيات النسائية، وكان أثرها عظيما جدا، ولاسيما في ألمانيا حيث كانت الحركة الطبيعية عام ١٨٩٠ تبجله أستاذاً إلى جانب زولا، حيث كانت أفضل الفرق تخرج مسرحياته في عروض ممتازة، وحيث يرتبط باسمه التجديد الهام الذي حدث في المسرح في تلك الأيام، وقد فقدت مشكلاته صلتها بالواقع الراهن، من جراء التغيّر الكامل في الوضع الاجتماعي للطبقة الوسطى الذي طرأ منذ عام ١٩١٤، وبصورة مطلقة من جراء تقلبات الأزمة العالمية الكبرى. ويلاحظ المرء الآن بمزيد من الحّدة مقدار مايتسم به فنه أحيانا من الفرضية وطول إعمال الذهن، ومع ذلك يتبقى له المأثرة التاريخية وهي أنه أعطى المسرحية البورجوازية الجديدة اسلوبا: وهي مسألة كانت مطروحة منذ عهد الكوميديا الدامعة في القرن الثامن عشر و لم تحلّ بالفعل إلا من قبله ومن سوء حظه،

وربما كان من مآثره أيضاً إلى حد ما أن الطبقة الوسطى (البورجوازية) تغيرت منذ ذلك الوقت إلى حد عدم إمكان تمييزها.

على أن الأبلغ والأهم تأثير الروس، أما جوجول فلا يكاد يوجد له تأثير في أوروبا في الحقيقة، وأما تورجينييف، الذي كان على صداقة مع فلوبير وإدمون دي جونكور فقد تلقى على الاجمال أكثر مما أعطى، ويبدأ تولستوي ودوستوييفسكي في اقتحام الميدان منذ الثمانينات، ومنذ ١٨٨٧ يجد المرء اسميهما، ومناقشات حولهما في مجلة الأخوين جونكور، ومع ذلك يبدو أن الفهم لهما، ولا سيما لدوستو ييفسكي، لم يتكون إلا ببطء، وتنتمي الترجمات الألمانية لهذا الأخير إلى القرن العشرين، ولايمكن الحديث هنا عن الكتاب الروس على وجه الإطلاق، وعن جذورهم وشروطهم الأولية، وعن أهمية كل منهم على حدة ضمن الأدب الروسي ذاته، ولايمكن أن يكون الحديث إلا عن تأثيرهم على الأسلوب الأوروبي في رؤية الواقع وتصويره.

ويبدو أن الروس قد أتيحت لهم بصورة مسبقة امكانية فهم اليومي بطريقة جدّية وأن الجمالية الكلاسيكية التي تستبعد المقولة الأدبية الخاصة بالوضيع من المعالجة الجدية، لم تتمكن أبداً من اكتساب أرضية ثابتة في روسيا، وفي الوقت نفسه تفرض نفسها لدى النظر في الواقعية الروسية، التي لم تصل إلى الازدهار، الا في القرن التاسع عشر، بل في نصفه الثاني، الملاحظة القائلة إنها تقوم على تصور أبوّي قديم مسيحي، عن الكرامة المخلوقية لكل انسان مهما تكن طبقته ووضعه، وأنها تعد، بناء على ذلك أقرب في أسسها إلى الواقعية المسيحية القديمة منها إلى الأوروبية الغربية الحديثة، أما البورجوازية المتنّورة، الفاعلة التي ارتقت إلى السيطرة الاقتصادية والفكرية، والتي كانت تكمن في كل مكان، في أساس الثقافة الحديثة على وجه الإطلاق، وفي أساس الواقعية الحديثة على وجه الخصوص، فيبدو أنها قلما وجدت في روسيا، وعلى الأقل فإن المرء لايصادفها في الروايات، حتى ولاعند تولستوي أو عند دوستوييفسكي، ويوجد في الروايات الواقعية أرستقراطيون كبار، ونبلاء من ملاك الأراضي، يتباينون في مراتبهم، ورخائهم، وهناك سلاسل هرمية من مراتب الموظفين والكهنة، الأكثر حيوية. أما مايقع فيما بين ذلك. من البورجوازية الكبرى الغنية، والتجار، فهذا مقسّم بطرق عديدة إلى طوائف وهو يتسم على كل حال، اتساماً كاملاً، بالنظام الأبوي في طريقة الحياة والفكر، وليفكر المرء مثلا في التاجر سّاسونوف، الذي يلعب دورا في (الاخوة كرامازوف) – لدوستوييفسكي، أو بيت روجوشين وأسرته في (الابله)، فهذا لايمت بأدنى صلة إلى البورجوازية المتنورة في

وسط أوروبا وجنوبها، وينتمي المصلحون، والمتذمرون، والمتامرون، الذين يظهرون باعداد جمّة، إلى أكثر الطبقات تباينا، ويكشف أسلوب تذمرهم، مهما يكن تباينه في الحالات الفردية، وفي كل مكان، عن ارتباط وثيق بالعالم المسيحي ذي النظام الابوي القديم الذي لايقدرون على التخلص منه إلا بالعنف المنطوي على العذاب.

ومن الخصوصيات الأخرى التي تلفت نظر القارىء الغربي للأدب الروسي وحدة السكان ووحدة حياتهم في هذه البلاد الكبيرة، وهي وحدة عفوية على مايبدو أو قائمة منذ عهد بعيد جدا، في كل ماهو روسي، بحيث يبدو في كثير جدا من الأحيان أن من نافلة القول أن يبين المرء في أي المناطق يجري الحدث في كل مرة، بل يبدو الإقليم نفسه أكثر وحدة إلى حد بعيد مما هو عليه في أي بلد أوروبي آخر فباستثناء كلتا المدينتين الرئيسيتين، موسكو، وبطرسبرج، اللتين يمكن التعرف على سِمَيَّتْها المختلفتين احداهما عن الأخرى اختلافا واضحا، من خلال الأدب، قلّما يشار بدقة إلى المدن والقرى والاقاليم، بل تشير "النفوس الميتة " لجوجول، أو مسرحيته الهزلية الشهيرة "المفتش العام" إلى مسرح الأحداث على أنه مدينة حكومية أي "حاضرة اقليمية " وتسير الامور على هذا المنوال تماما في شياطين دوستوييفسكي أو الأخوة كرامازوف، ويبدو مُلاّك الأراضي، والموظفون، والتجار، ورجال الدين وصغار البورجوازيين، والفلاحون "روساً" على الطريقة ذاتها في كل مكان، ولا يجري لفت الانتباه إلى خصوصيات طريقة اللفظ إلا فيما ندر، وعندما يحدث هذا مع ذلك، لاتكون المسألة متعلقة بخصوصيات اللهجة المحلية الإقليمية، بل تتعلق إمّا بالخصوصيات الفردية وإمّا الاجتماعية (كلفظ حرف O المألوف في الطبقات الدنيا من الشعب)، أو في النهاية بتلك التي تميز الاقليات التي تعيش في البلاد (اليهود البولونيون، والالمان، والروس الصغار)، أما ما يتصل بالروس الأقحاح، او الروس الخُلّص بحكم المولد فيبدو أنهم يشكلون جميعا في البلاد بأسرها، وعلى الرغم من الفوارق الطبقية، أسرة واحدة قائمة على النظام الأبوي القديم. ومثل هذا يمكن أن يلاحظ في القرن التاسع عشر أيضاً بلا ريب، في أي مكان آخر في المناطق الألمانية المتفرقة مثلاً ولكنه لايكون في أي مكان بهذه القوة، وقبل كل شيء لايكون في أي مكان على مثل هذا النطاق الشعبي الواسع، وفي كل مكان في هذه البلاد الهائلة، يبدو ان نسيم الوطن الروسي ذاته هو الذي يهب.

وضمن أسرة الشعب هذه الكبيرة والواحدة التي تتميز من المجتمع الاوروبي المعاصر قبل كل شيء بأن البورجوازية المتنورة، والواعية لذاتها، والعاملة بموجب خطة فيها

لاتكاد توجد بعد، تسيطر الآن خلال القرن التاسع عشر أكثر الحركات الداخلية عنفوانا، وهذا مايمكن التعرف عليه بلا ريب من خلال الأدب، وثمة حركة كبرى تسود أيضاً في آداب العصر الأوربية الأخرى، ولاسيما في الأدب الفرنسي، ولكنها ذات طبيعة مختلفة، على ان السمة الأكثر جوهرية في الحركة الداخلية كما تتجلى موثقة في الواقعية الروسية، إنما هي انعدام الشروط الأولية واللامحدودية، وجموح العاطفة في المعاناة عند البشر الجاري تصويرهم، وهذه هي أقوى الانطباعات التي يكتسبها القارئ الغربي أولا وقبل كل شيء ، واكثر مايكون ذلك من خلال دوستويفسكي، وكذلك من خلال تولستوى والآخرين، ويبدو أن الروس حافظوا على مباشرة في المعاناة لم يكن يصادف مثلها في الحضارة الغربية في القرن التاسع عشر إلا نادراً، وثمة هزة حيوية قوية، أخلاقية او فكرية تبعث الاضطراب في الوقت نفسه في أعماق غرائزهم، ويسقطون، في لحظة واحدة، من حياة هادئة رتيبة، تكاد تكون بليدة خاملة في بعض الأحيان، إلى ضروب من الافراط الهائل، سواء في المجال العملي أم في المجال الفكري، ويبدو مدى طبيعتهم، وتصرفاتهم، واحاسيسهم أوسع إلى حد بعيد مما هو في سائر أوروبا. وهو يذكر أيضاً بالواقعية المسيحية كما حاولنا أن نستخلص صورتها في الفصول الأولى من هذا الكتاب، ويعد تعاقب الحب والكراهية، والاستسلام الخاضع، والفظاظة البهيمية، والحب الجامح للحقيقة والهوس المبتذل بالاستمتاع، والسذاجة الإيمائية والسخرية اللاذعة، هائلا، ولاسيما عند دوستويفسكي، على أنه موجود عند سواه أيضاً، وفي كثير جداً من الاحيان يتجلى التعاقب في الانسان ذاته، بغير مرحلة انتقالية تقريباً، في ذبذبات هائلة لاسبيل إلى التنبؤ بها، وفي هذا الصدد يستفرغ البشر في كل مرة كل جهدهم، حتى تتجلى في كلماتهم وأفعالهم أعماق من الغرائز العَمائية كان الناس يعرفونها بلا ريب في البلدان الغربية ولكنهم كانوا يتهيبون من التعبير عنها بدافع البرود العلمي، وتقدير الشكل، واللياقة وحين اشتهر عظماء الروس ولاسيما دوستويفسكي، في وسط أوروبا وجنوبها، أحدث اتساع مدى توتر طاقات النفس، والمباشرة في التعبير، كما كانا ينبثقان من أعمالهم تلقاء القارىء، أثراً كالوحي الذي بدا أنه أول من مَكّن من إضفاء الكمال الحقيقي على مزيج الواقعية والمأساوية.

ويضاف إلى ذلك بعدُ شيء آخير، فعندما يسأل المرء ما الذي أحدث الحركة الداخلية الهائلة عند البشر في الأعمال الروسية في القرن التاسع عشر يكون الجواب: إنه في المقام الأول، تغلغل أشكال الحياة والفكر الأوروبية الحديثة ولاسيما الألمانية والفرنسية، وقد

اصطدمت هذه في روسيا، بكل عنفوانها، بمجتمع متعفن مـن وجـوه عديـدة في الحقيقـة ولكنه معتد بنفسه مع ذلك وصعب المراس، كما أنه مازال قليل التـأهب لذلـك، وكـان مما لامندوحة عنـه، لأسباب أخلاقيـة وعمليـة، أن يتفـاهم القـوم مـع الثقافـة الأوروبيـة الحديثة بينما كانت الحقب الآخذة في التكّون، والتي كانت قد انتهت بأوروبا إلى حيـث كانت تقف الآن، ماتزال بعيدة عن أن تعاش في روسيا وقد بات النقاش دراميا ومختلطا، وعندمـا يلاحظـه المرء كمـا ينعكـس عنـد تولسـتوي أو دوستوييفسـكي، يمكـن إدراك الجامح، والعاصف، والمطلق، في القبول أو الرفض للنظام الاوروبـي، بوضـوح، بـل يعـد اختيار الافكـار والانظمـة الـتي يناقشـها المـرء شيئا قائمـا علـى المصادفـة والتعسـف ثـم يستخرج منها النتيجة فحسب، فيما يشبه الاعتصار، ولاتُمَحَّـص هـذه، مثـلا، بالقيـاس على الانظمة والافكار الاخرى، من حيث كونها اسهاما يقل أو يزداد أهمية ضمن نتاج فكري خصب متعدد الجوانب بل تؤخذ على الفور بصورة مطلقة، أهـي حـق أم بـاطل، أهي تنوير أم رجس من عمل الشيطان، وترتجل أنظمة نظرية مقابلة هائلة، ويحكـم علـى ظاهرات معقدة تصعب جدا صياغتهـا في تركيـب مـا، مـن جـراء عبثهـا التـاريخي علـى "الثقافة الغربية" وعلى الليبراليـة، والاشـتراكية، والكنيسـة الكاثوليكيـة-بكلمـات قلائـل ومن وجهة نظر محددة، فيها من الخطل مايكفيها في كثير من الأحيـان، وفي كـل مكـان تتعلق المسألة مباشرة بالقضايا "النهائية" الأخلاقية، والدينية، والاجتماعية. ومما يعد ممـيزا بصورة فائقة الجملة التي يطرحها إيفان كارامازوف والتي تشكل الموضـوع الأساسـي في الرواية الكبيرة، وهي أنه لايمكن أن توجد أخلاق بدون ربّ، وبدون خلود، بل لابد من الاعتراف بالجريمة مخرجا لامندوحة عنه، ومعقولا من وضع كل ملحد: وهي جملة تختلط فيها لدى التفكير العاطفة المتطرفة القائمـة علـى "كـل شـيء أو لاشـيء" وتتسـم بسـمة الهواة، والعظمة المذهلة في الوقت ذاته ولكـن التفـاهم الروسـي مـع الثقافـة الأوروبيـة في القرن التاسع عشر لم يكن مهما بالقياس إلى روسيا وحدها، ومهما يكن مـن اختلاطـه، ومهمـا يَبْـدُ مختلطـا، ومتسـما بسـمة الهـواة في كثـير مـن الاحيـان، ومهمـا يكـن مثقـلا بالمعلومات غير الكافية، والمنظور الخاطىء، والحكم المسبق، والهوى، فقـد كـان ينطـوي مع ذلك على غريزة موثوقة إلى حـد فـائق تجـاه ماكـان في أوروبـا، وإذا كـانت الازمـة الاخلاقية قد ازدادت حدة في كثير من الموضوعات منذ العقد الاخير قبل الحرب العالميـة الأولى، حتى في الأدب الواقعي، وبات مـن الممكـن الاحسـاس بشـعور مسبق بالكارثـة الوشيكة، فقد أسهم تأثير الواقعيين الروس في ذلك إسهاماً جوهرياً.

٢٠- الجورب البني

Le bas couleur de bruyère

"And even if it isn't fine to-morrow," said Mrs. Ramsay, raising her eyes to glance at William Bankes and Lily Briscoe as they passed, "it will be another day. And now," she said, thinking that Lily's charm was her Chinese eyes, aslant in her white, puckered little face, but it would take a clever man to see it, "and now stand up, and let me measure your leg," for they might go to the Lighthouse after all, and she must see if the stocking did not need to be an inch or two longer in the leg.

Smiling, for an admirable idea had flashed upon her this very second—William and Lily should marry—she took the heather mixture stocking, with its criss-cross of steel needles at the mouth of it, and measured it against James's leg.

"My dear, stand still," she said, for in his jealousy, not liking to serve as measuring-block for the Lighthouse keeper's little boy, James fidgeted purposely; and if he did that, how could she see, was it too long, was it too short? she asked.

She looked up—what demon possessed him, her youngest, her cherished?—and saw the room, saw the chairs, thought them fearfully shabby. Their entrails, as Andrew said the other day, were all over the floor; but then what was the point, she asked herself, of buying good chairs to let them spoil up here all through the winter when the house, with only one old woman to see to it, positively dripped with wet? Never mind: the rent was precisely twopence halfpenny; the children loved it; it did her husband good to be three thousand, or if she must be accurate, three hundred miles from his library and his lectures and his disciples; and there was room for visitors. Mats, camp beds, crazy ghosts of chairs and tables whose London life of service was done—they did well enough here; and a photograph or two, and books. Books, she thought, grew of themselves. She never had time to read them. Alas! even the books that had been given her, and inscribed by the hand of the poet himself: "For her whose wishes must be obeyed..." "The happier Helen of our days..." disgraceful to say, she had never read them. And Croom on the Mind and Bates on the Savage Customs of Polynesia ("My dear, stand still," she said)—neither of those could one send to the Lighthouse. At a certain moment, she supposed, the house would become so shabby that something must be done. If they could be taught to wipe their feet and not bring the beach in with them—that would be something. Crabs, she had to allow, if Andrew really wished to dissect them, or if Jasper believed that one could make soup from seaweed, one could not prevent it; or Rose's objects—shells, reeds, stones; for they were gifted, her children, but all in quite different ways. And the result of it was, she sighed, taking in the whole room from floor to ceiling, as she held the stocking against James's leg,

that things got shabbier and got shabbier summer after summer. The mat was fading; the wall-paper was flapping. You couldn't tell any more that those were roses on it. Still, if every door in a house is left perpetually open, and no lockmaker in the whole of Scotland can mend a bolt, things must spoil. What was the use of flinging a green Cashmere shawl over the edge of a picture frame? In two weeks it would be the colour of pea soup. But it was the doors that annoyed her; every door was left open. She listened. The drawing-room door was open; the hall door was open; it sounded as if the bedroom doors were open; and certainly the window on the landing was open, for that she had opened herself. That windows should be open, and doors shut—simple as it was, could none of them remember it? She would go into the maids' bedrooms at night and find them sealed like ovens, except for Marie's, the Swiss girl, who would rather go without a bath than without fresh air, but then at home, she had said, "the mountains are so beautiful." She had said that last night looking out of the window with tears in her eyes. "The mountains are so beautiful." Her father was dying there, Mrs. Ramsay knew. He was leaving them fatherless. Scolding and demonstrating (how to make a bed, how to open a window, with hands that shut and spread like a Frenchwoman's) all had folded itself quietly about her, when the girl spoke, as, after a flight through the sunshine the wings of a bird fold themselves quietly and the blue of its plumage changes from bright steel to soft purple. She had stood there silent for there was nothing to be said. He had cancer of the throat. At the recollection—how she had stood there, how the girl had said "At home the mountains are so beautiful," and there was no hope, no hope whatever, she had a spasm of irritation, and speaking sharply, said to James:

"Stand still. Don't be tiresome," so that he knew instantly that her severity was real, and straightened his leg and she measured it.

The stocking was too short by half an inch at least, making allowance for the fact that Sorley's little boy would be less well grown than James.

"It's too short," she said, "ever so much too short."

Never did anybody look so sad. Bitter and black, half-way down, in the darkness, in the shaft which ran from the sunlight to the depths, perhaps a tear formed; a tear fell; the waters swayed this way and that, received it, and were at rest. Never did anybody look so sad.

قالت السيدة رامزي وهـي ترفـع ناظريهـا لتلقـي نظـرة علـى وليـام بـانكس وليلـي بريسكو وهما يمران "وحتى إذا لم يكن الطقس حسنا غدا فسوف يكون يوما آخر".

وقالت وهي تتصور أن سحر ليلي يتمثل في عينيها "الصينيتين " الماثلتين في وجههـا الأبيض المتغضن الصغير، ولكن الأمر خليق أن يقتضي رجلا فَطِناً لـيراه، "والآن انهـض، ودعني أقيس ساقك، فربما ذهبوا إلى المنار قبل كل شيء، وكان لابد لهـا أن تـرى أليـس الجوارب في حاجة إلى زيادة بوصة أو اثنتين في طول ساقه.

وبينما كانت تبتسم لفكرة رائعة لمعت في ذهنها في هذه الثانية بالذات -وليام وليلي يحسن أن يتزوجا- تناولت الجورب المصنوع من نسيج من خيوط مختلفة الألوان، وعلى فوهته الإبرة الفولاذية المتصالبة، وقاسته على ساق جيمس.

ورفعت الطرف إليه - أي شيطان كان يستحوذ عليه، على صغيرها المدلل ورأت الغرفة، ورأت المقاعد، وتصورتها كالحة إلى حد مخيف، وكانت أحشاؤها كما قال أندرو في ذلك اليوم، متناثرة على أرض الحجرة، ولكنها كانت تسائل نفسها وأي فائدة ترجى من شراء مقاعد جيدة لتترك هنا وتصاب بالتلف كلها خلال الشتاء، إذ كان البيت ينضح بالرطوبة حقا، وليس فيه الا امرأة عجوز تشرف عليه؟ ولم يكن في ذلك بأس، إذ كان الايجار في حكم المجاني على وجه الدقة، وكان الاطفال يحبونه، وكان مما يفيد زوجها أن يكون على بعد ثلاثة آلاف ميل، أو إذا كان لابد لها أن تكون دقيقة، على بعد ثلاثمائة ميل من مكتبته ومحاضراته، وتلاميذه، وكان هناك حجرات للزائرين، أما الحصر وأسرة المخيمات، وأشباح المقاعد والمناضد المتداعية التي انتهت فترة خدمتها في لندن فكانت تؤدي دورها بما فيه الكفاية هنا، وكان هناك صورة أو اثنتان، وكتب، وكانت الكتب، كما خطر ببالها، تنمو من تلقاء نفسها، ولم يكن لديها قط وقت لقراءتها، ويلاه! حتى الكتب التي أعطيت لها، ووُقِّعَت بيد الشاعر نفسه: إلى تلك التي لابد من الامتثال لرغائبها، إلى هيلين أيامنا الأحفل بالسعادة..وإنه لمن المعيب أن يقال إنها لم تقرأها أبداً، وكتاب كروم حول العقل وكتاب بيتس في العادات الوحشية في بولينزيا (وقالت: "اهدأ ياعزيزي") ولم يكن في وسع المرء أن يبعث بأي من هذه إلى المنار. وكانت تتصور أن المنزل خليق أن يكون في لحظة معينة كالحا جدا بحيث يتوجب عمل شيء ما، فلو أمكن تعليمهم مسح أقدامهم، وألاّ يأتوا معهم بالشاطىء إلى المنزل، فقد يسفر هذا عن نتيجة، وكان لابد لها أن تسلم بأنهم قوم أولو نزق، ولو أن أندرو رغب حقا في اختبارهم، أو لو أن ياسبر اعتقد حقا أن في وسع المرء أن يصنع الحساء من الطحلب البحري، لما أمكن للمرء أن يمنع ذلك، أو أشياء روز-الاصداف،- والقصب، والحجارة، وذلك أن أطفالها كانوا موهوبين، ولكِنْ كلٌّ منهم بطريقة مختلفة كل الاختلاف،

وتنهدت، فقد كانت نتيجة ذلك استغراق الغرفة كلها، من الارض إلى السقف، وجعلت الجورب على ساق جيمس وكانت الاشياء تزداد كلوحا صيفا بعد صيف.

وكانت الحصيرة حائلة اللون، وكان ورق الجدران يصطفق في الهواء، وماعاد في وسعك أبداً أن تعرف أن تلك الاوراق كانت عليها ورود، ومع ذلك فلو أن كل باب في المنزل ترك مفتوحا إلى الابد، و لم يكن في كل أرجاء سكوتلندا صانع أقفال يستطيع أن يصلح مزلاجا لكان لابد أن تصاب الاشياء بالتلف، وأية فائدة كانت ترجى من طرح وشاح كشميرى أخضر على حافة اطار صورة؟ إنه خليق أن يغدو بعد-اسبوعين في مثل لون حساء البازلاء، ولكن الابواب كانت هي التي تضايقها، إذ كان كل باب يترك مفتوحا، وأصاخت السمع، كان باب غرفة الاستقبال مفتوحا، وكان باب القاعة مفتوحا، وبدا كأن بابي غرفة النوم كانا مفتوحين، ولاريب أن النافذة المطلّة على مُنبسَط الدرج كانت مفتوحة إذ كانت قد فتحتها بنفسها، تلك النوافذ يحسن أن تفتح، وأن تغلق الأبواب-أو لم يكن أحد منهم يستطيع أن يتذكر ذلك على الرغم من بساطته؟ وكان من عادتها أن تدخل حجرات نوم الخادمات وتجدها مختومة كالافران، باستثناء حجرة مارى، الفتاة السويسرية التي تؤثر الخروج بدون حمام على الاستغناء عن الهواء الطلق، وكانت قد قالت: ولكن في تلك الايام، في الوطن، تتسم الجبال بجمال فائق، وقد قالت ذلك في الليلة الأخيرة، وهي تطل من النافذة والدموع في عينيها " الجبال جميلة جدا " وكانت السيدة رامزى تعرف أن أباها كان يحتضر هناك وكان يوشك أن يخلفهّم بدون أب، وكانت توبخ وتشير بيديها (كيف يتم اعداد السرير، وكيف تفتح النافذة، ويداها تنطبقان وتنتشران مثل يدي امرأة فرنسية)، وكانتا قد انطبقتا كلتاهما حولها بهدوء، حين تكلمت الفتاة، مثلما ينطبق جناحا طائر بعد طيران في أشعة الشمس، بهدوء، وتتحول زرقة ريشه من الفولاذي الزاهي إلى الارجواني الطفيف، وكانت قد وقفت هناك صارمة، إذ لم يكن هناك مايقال. كان مصابا بسرطان في الحنجرة، ولدى استعادة الذكريات-كيف كانت قد وقفت هناك، وكيف قالت الفتاة: "الجبال في وطني جميلة جدا" و لم يكن هناك أمل كائنا ماكان، وانتابتها تشنجة من الإثارة، وقالت

لجيمس وهي تتحدث بحّدة: قف ساكنا، ولاتكن متعبا، حتى عرف على الفور أن قسوتها كانت فعلية وسّوى ساقه، وقاستها.

وكان الجورب أقصر مما ينبغي نصف بوصة على الأقل، مع إدخالها في الحساب حقيقة أن غلام سورلي الصغير سيكون أقل نّمواً من جيمس.

وقالت:"انه مفرط في القصر، بل مفرط في القصر كثيراً"

ولم يبد أمرؤ قطُّ حزيناً إلى هذا الحد، وفي مرارة وتجهم، في منتصف الطريق المنحدر في الظلام، في المنعَرَج الذي كان يجري من ضوء الشمس إلى الاعماق، ربما تشكلت دمعة وانهمرت دمعة، وكانت المياه تتثنى في هذا الاتجاه وذاك، فتلقفتها واستراحت، ولم يبد أحد قط حزينا إلى هذا الحد.

وقال الناس:ولكن أتراها لم تكن شيئا سوى نظرات؟ ترى ماذا كان وراءها جمالها وروعتُها؟ وكانوا يتساءلون: أتراه أطلق النار على رأسه، وهل مات قبل زواجها باسبوع -أكان عاشقا آخر قبله، تناقلته الاشاعات؟ ام لم يكن هناك شيء؟ لاشيء سوى جمال لامثيل له، كانت تعيش وراءه، ولم يكن في وسعها أن تفعل شيئا لتفسده؟ وعلى الرغم من أنها ربما قالت ذلك بلا ريب، في بعض لحظات الخلوة حين كانت تعرُض لها في أقاصيص الهوى العظيم، والحب الذي تعرض للإحباط والطموح الذي تعرض للعوائق، وكيف عرفت ذلك هي أيضاً او احست به، او عاشته بنفسها فانها لم تتكلم قط، كانت صامتة دائما، وكانت تعرف حينئذ، كانت تعرف دون أن يسبق لها تعلم، وكانت بساطتها تسبر غور ماكان الحُذّاق يزيفونه، وكان تفردها في العقل يجعلها تهوي فجأة كالحجر، ولما كانت مضطرمة كالطائر تماما فقد كان هذا يعطيها بالطبع، هذا الانقضاض والسقوط للروح على الحقيقة التي كانت تبهج وتبعث على الارتياح، وتشد الأزْر بطريقة ربما كانت زائفة.

وقد قال السيد بانكس ذات مرة، وهو يسمع صوتها على الهاتف، وقد تأثر به كثيرا على الرغم من أنها تخبره بحقيقة حول قطار فحسب: "ليس لدى الطبيعة إلا القليل من ذلك الطين الذي جبلتك منه" وكان يتمثلها على النهاية الأخرى من الخط، إغريقية، زرقاء العينين، مستقيمة الأنف، ولكم بدا من غير اللائق أن يهتف إلى امرأة كتلك، لقد

كان يبدو أن آلهة الحسن المجتمعات قد اشتركن في مروج البرواق(*) في صياغة ذلك الوجه، اجل سوف يلحق بقطار العاشرة والنصف في اويستون.

وقال السيد بانكس: "ولكنها لاتعي جمالها أكثر من طفل وكان يعيد وضع سماعة الهاتف، ويعبر الحجرة ليرى أي تقدم كان العمال يحققونه في فندق كانوا يشيدونه خلف منزله، وفكر في السيدة رامزي حين نظر إلى ذلك النشاط الدائر بين الجدران غير المنتهية، وكان هناك دائما، فيما يرى، شيء ما متنافر يترتب إقحامه في تناسق وجهها، وأطبقت بقبعة كقبعة خاتل الأيائل على رأسها، وركضت عبر الممر، لتنقذ طفلا من الأذى، فإذا كان جمالها ذلك الجمال الذي يفكر فيه المرء فلا بد للمرء أن يتذكر الشيء المرتعش، الشيء الحي (كانوا يحملون القرميد على منصة صغيرة حين كان يرقبهم) ويدخله في الصورة. أو إذ تصورها المرء امرأة ببساطة، فلا بد للمرء أن يضفي عليها طفرة من خصوصية المزاج، أو يفترض وجود بعض رغبة دفينة في التخلص من ولائها للشكل، كان جمالها كان يزعجها، وكل مايقوله الرجال عن الجمال، وكانت تريد أن تكون كالناس الآخرين فحسب، غير ذات شأن. لم يكن يعرف، ويجب عليه أن يذهب إلى عمله.

وبينما كانت السيدة رامزي تطرز جوربها البني الضارب إلى الحمرة، ذا الوبر وقد ارتسم محيط رأسها ارتساماً عبثياً بالاطار الذهبي، ومأثرة ميكيل انجلو الثابتة الأصالة، عمدت إلى تلطيف ماكان خشنا في سلوكها قبل لحظة، ورفعت رأسها وقبلت غلامها الصغير على جبهته، وقالت: فلنبحث عن صورة أخرى نحتزُّها".

***

هذه القطعة من النثر القصصي هي الفقرة الخامسة من القسم الأول من رواية فرجيميا وولف "إلى المنار" التي ظهرت أول ما ظهرت عام ١٩٢٧، أما الوضع الذي يوجد فيه الأشخاص فيمكن استجلاؤه على نحو كامل تقريبا من النص وفي غير هذا المكان، أي في السياق المنهجي، بأسلوب العرض أو التقديم، لايشار إلى الوضع في الرواية في أي مكان، ومع ذلك فأنا أريد أن الخص الوضع بايجاز في بداية فقرتنا لاسهل

(*) البرواق: نبات من الفصيلة الزنبقية له، زهر أبيض أو أصفر (المورد)

على القارئ فهم التحليل التالي، ولكي أبرز أيضاً على نحو أكثر حدة، بعض الموضوعات الهامة من الفقرات السابقة التي لايشار إليها هنا إلا إشارة ضئيلة.

أما السيدة رامزي فهي الزوجة الجميلة جداً لأستاذ مرموق من أساتذة الفلسفة من لندن، وهي زوجة ما عادت شابة منذ عهد بعيد، وأما المكان الذي توجد فيه مع أصغر أبنائها جيمس، ذي الأعوام الستة، فهو مكان عند نافذة منزل صيفي رحب استأجره الاستاذ منذ بضع سنين، على جزيرة من جزر الهيبريد. وفضلا عن الزوجين رامزي واطفالهما الثمانية، ومجموعة الخدم، يقطن البيت او يتردد عليه طائفة من الضيف والأصدقاء، وبينهم عالم نبات معروف، هووليام بانكس، وقد غدا طاعنا في السن، أرمل، والرسامة ليلي بريسكو، اللذان يمران معا لتوهما عند النافذة، اما جيمس القاعد على الأرض، فمشغول باحتزاز الصور من كتالوج مصور، وكانت أمه قد وعدته قبيل ذلك بأنهم سيجرون غدا معا في حالة الطقس الجميل، إلى برج المنار، وكان جيمس قد سر زمنا طويلا بهذه الرحلة الاستطلاعية، وخصصت لنزلاء برج المنار هدايا مختلفة، ومنها زوج الجوارب لغلام حارس برج المنار. على أن السرور الشديد الذي أفعم به جيمس تماما، لحظة من الزمان، والذي أحسّ به لدى الإعلان عن النزهة، تكدر مع ذلك على الفور، بالشدة ذاتها، من جراء ملاحظة والده القاسية، وهي أنه لن يكون طقس جميل غدا، وقد أكمل أحد الضيوف هذا بتوكيد خبيث عن طريق ملاحظات مستندة إلى الأرصاد الجوية، وبعد أن غادر الآخرون جميعا الحجرة تُوجِّه السيدة رامزي إلى جيمس كلمات المواساة التي تبدأ بها فقرتنا.

وتنشأ وحدة الفقرة عن طريق حدث ظاهر بين السيدة رامزي وجيمس، هو قياس طول الجورب، وبعد كلماتها المواسية: (إذا يكن الطقس جميلا في الغد فسنرحل في يوم آخر) توعز السيدة رامزي إلى جيمس بالنهوض، لتجرب الجورب لابن حارس برج المنار على ساقه، وفي موضع آخر بعد ذلك تقول، وقد شردت قليلاً، إن على جيمس ان يهدأ، لان الطفل يقف وقفة مضطربة، وهو منحن قليلا، بدافع الغيرة، لأنه مازال تحت تأثير خيبة الامل التي عانى منها لتوه، وبعد ذلك بسطور كثيرة يكرر التحذير بوجوب التزام الهدوء، بلهجة أشد، وعلى أثر ذلك يمتثل الطفل، ويتم القياس، ويتبين أن الجورب

أقصر مما ينبغي، وبعد فسحة- زمنية جديدة طويلة يتم الوصول بالحدث إلى خاتمته بالقبلة على الجبين (التي توازن بها السيدة رامزي حدة أمرها الثاني بالتزام الهدوء)، وطلب البحث عن صورة جديدة، من أجل احتزازها، وهنا تنتهي الفقرة أيضاً.

وفي هذا الحدث التافه تماما تدمج بصورة ثابتة عناصر أخرى تقتضي وقتا اكثر إلى حد بعيد مما يمكن أن يستغرقه الحدث ذاته، وبدون أن يتعرض استمراره للانقطاع، وفي هذا الصدد تتعلق المسألة على الأرجح بحركات داخلية (أي تلك التي تحدث في وعي الشخصيات، وليس في الحقيقة من قبل شخصيات أسهمت في الحدث الخارجي فحسب، بل من قبل من لم يسهموا فيه أيضاً، وليسوا حاضرين في الوقت الحاضر أبداً: الناس، والسيد بانكس، وفي هذا الصدد يتم إدخال أحداث تشبه الثانوية أيضاً، من أماكن وازمان مختلفة تماما- كالحديث الهاتفي مثلاً- واعمال البناء -تفيد إطاراً للحركات في وعي الشخصيات الغائبة ولنتبّع هذا على نحو مفصل.

فحتى الكلمات الأولى للسيدة رامزي تقاطع مرتين: بالصورة التي تقع في عينيها (وليام بانكس وليلي بريسكو يمران معا)، ثم بعد بضع كلمات أخرى فحسب، وهي كلمات تخدم الحدث الخارجي، عن طريق الانطباع الذي خلفه الماران في سريرتها، بما هو جذاب في عيني ليلى الصينيتين، وذلك مالا يلاحظه كل رجل - وعلى اثر ذلك تنهي جملتها، تاركة وعيها يتمهل لحظة من الزمان في قياس الجورب، في النهاية لابد ان نرحل إلى برج المنار وعلى هذا فلا بد لي ان انظر هل يكفي طول الجورب وهنا تخطر الفكرة التي سبق التمهيد لها عن طريق تأمل عيْني ليلى الصينيتين (وهي أن وليام وليلي لابد ان يتزوجا): وهذه فكرة جيدة جدا، فهي تسر بانشاء علاقات الزواج وتتجه إلى القياس وهي تبتسم، ولكن الطفل ، في حبه الغيور المكدر لها، لايلتزم بالهدوء فكيف تستطيع عند ذلك ان ترى هل يبلغ الجورب الطول الصحيح؟ وماذا دهى جيمس، اصغر أولادها، وأثيرها؟ وترفع طرفها، ويقع بصرها على الحجرة ويبدأ قوس طويل، ومن المقاعد الكالحة التي قال عنها اكبر أبنائها، أندرو، مؤخراً إنها تنشر إحشاءها على الارض، تتابع أفكارها تَنَقُّلَها، فتتلمس الاشياء والبشر في محيطها،أما المفروشات الكالحة فهي جيدة بما فيه الكفاية بالقياس إلى هنا، وأما مزايا الاقامة في الصيف، فما أرخصها وما أحسنها بالقياس إلى الأطفال، وبالقياس إلى زوجها، ومن السهل تجهيزها ببعض

قطع الاثاث القديم، وفوق ذلك صور وكتب، اما الكتب فلم يتسع لها الوقت منذ عهد طويل لقراءتها، حتى ولاتلك التي قدمت لها تقديما (وهنا يخطر برج المنـار لحظـة، حيث لايستطيع المرء ان يرسل، بلا ريب، كتباً علمية، كتلك التي ترقد هنا وهناك)، ثم المـنزل من جديد. حبذا لو أنتبه السكان أكثر من ذلك قليلاً، ولكن أندرو يأتي بالسرطان الذي يريد أن يُشَرِّحه، والاطفال الآخرون يجمعون اعشاب البحر، والقواقع والحجارة ، ولابد لها ان تسمح بذلك، والاطفال موهوبون جميعاً، كلٌّ علـى طريقتـه، ولكـن المنزل يزداد على هذا النحو سوءاً على سوء، بالطبع (وهنا يُقاطَع القوس لحظة، وتضع الجوارب على ساق جيمس، وكل شيء ينتابه التلـف ويـاليت الأبـواب لاتظـل مفتوحـة دائمـا ، فهنـا يتعرض كـل شـيء للخـراب، وهنـا أيضـاً الوشـاح الكشـميري الـذي يرقـد علـى إطـار الصورة، وكل الأبـواب مفتوحـة، الآن أيضـاً مـن جديـد، وتصيـخ السـمع، أجـل إنهـا مفتوحة، والنافذة على منبسط الدرج مفتوحة أيضاً، وقد نجحت هذه بنفسـها، فـالنوافذ لابد ان تكون مفتوحة والأبواب مغلقة، لماذا لايستطيع احد ان يحافظ على هذا؟ وعندما يدخل المرء ليلاً حجرات الفتيات تكـون كـل النوافـذ موصَـدة إيصـاداً محكمـاً، والخـادم المنزلية السويسرية هي وحدها التي تـدع النـافذة مفتوحـة دائمـاً، فهـي تحتـاج إلى الهـواء الطلق، وقد قالت بالامس، وهي تطل من النافذة، والدموع في عينيها: الجبـال عندنـا في الوطن، رائعة الجمال، كانت السيدة رامزي تعـرف ان اباهـا مصـاب هنـاك في الوطـن، بمرض قاتل، وكانت السيدة رامزي آنذاك تعلمها كيف يجّهز المرء الأسّرة وكيـف يفتـح المرء النوافذ، وقد تحدثت بنشاط، ووجهت اللوم، ولكنها أخلدت بعد ذلـك إلى الهـدوء (المقارنة مع الأجنحة المنطبقة لطائر عائد من طيران عبر اشعة الشمس)، وقد أخلدت إلى الهدوء إذ لم يكن ثمة ما يقال، وكان مصابا بسرطان في الحنجـرة، ومـع هـذه الذكـرى، لكيفية وقوفها هناك، وقول الفتاة: الجبال عندنا في الوطن رائعة الجمال، وما عاد ثمة أمل -تتصاعد ذكرى تشنجية في داخلها (مرارة تجاه العبثية القاسية للحيـاة الـتي يطمـح المـرء إلى استمرارها بكل طاقاتها، ودعمها، وتأمينها)، وتتدفق المـرارة في الحـدث، الخـارجي، ينتهي والقوس فجأة (ولايمكن ان يكون قد اسـتغرق إلا ثوانـي قلائـل إذ كـانت تبتسـم لتوها تجاه فكرة الزواج بين السيد بانكس وليلي بريسكو)، وهـي تقـول لجيمـس بحـدة: قف ساكناً، ولاتكن غبياً.

وهذا هـو القـوس الكبـير الأول، ويبـدأ الثـاني بعـد ذلـك بقليـل، بعـد ان تمَّ قيـاس الجورب وتبين أنه ما زال مفرطا في القصر، وهو يبدأ بـالفقرة المُؤَطَّـرة بموضـوع (لم يبـدُ أحد أبداً حزينا إلى هذا الحد).

فمن تراه ذلك الـذي يتحـدث في هـذه الفقـرة؟ والـذي ينظـر إلى السيدة رامـزي، والذي يقرر أنه لم يبدُ أحد قط حزينا إلى هذا الحد، والذي يعرب عن تكهنات من طراز متكتم ريبي إلى هذا الحد: عن الدموع التي ربما تتشكل وتنهمـر في الظـلام، وعـن المـاء، الذي يتلقاها وهو يتحرك جيئة وذهابا ثم يعود إلى السكون من جديد؟ ففي الغرفة عنـد النافذة، لايوجد سوى السيدة رامزي وجيمس، وهذان كلاهما لايمكـن ان يكونـاه، ولا ذلك "المرء" الذي يأخذ في الحديث في الفقرة التالية، وعلى هذا فربما كـان هـو الكـاتب ذاته، ولكن إذا كان الحال كذلك فإنه لايفصح عن نفسه مع ذلك شـأن الكـاتب الـذي يعرف شخصياته معرفة دقيقة في هـذه الحالـة: السـيدة رامـزي، -ويسـتطيع، بنـاء على معرفته ان يصف شخصيتها وظرفهـا الداخلي في كـل مـرة بموضوعيـة وثقـة، ففرجينيـا وولف كتبت هذه الفقرة، ولم تميزها أيضاً بسمات نحوية او علامات مطبعية من حيـث كونها أحاديث أو أفكاراً لأمرئ غائب، ولابد للمرء ان يفترض أنها تتضمن تصريحـات مباشرة عن نفسها بالذات، ولكن يبدو أنها لاتفكر في أنها هـي الكاتبـة وأنهـا لابـد لهـا بناء على ذلك ان تكون مطلعة على أحوال شخصياتها، ومهما يكن ذلك الذي يتحدث هنا فهو يبدو كواحد لم يتلق بنفسه الا انطباعا عن السيدة رامزي، وهو ينظر إلى جهها، يعبرّ عن الانطباع تعبيرا ذاتيا، مرتابا في تأويله، فالعبارة-"لم يبدُ أحد قطٌ حزينـاً إلى هـذا الحد "ليست تقريراً موضوعياً، بل هي التعبير الـذي يلامـس مـافوق الواقعـي، عـن هـزة امرئ أبصر وجه السيدة رامزي، وفيما يلي ذلك لايبدو أنه لايعود هناك اناس يتحدثـون على الاطلاق، بل هنـاك "ارواح بـين السـماء والارض"أرواح لا اسـم لهـا، تتمكـن مـن التغلغل في أعماق كيان بشري، تعرف شيئا من ذلـك، ولكنهـا لاتسـتطيع مـع ذلـك ان تستجلي ما يحدث هناك بوضوح، بحيث تبدو معلوماتها غير يقينية، قابلة للمقارنـة مثـلا بتلك الانسام المعينة المنفصلة عن جسم الرياح والتي تتسـلل، في موضـع لاحـق (II، ٢)، في الليل، في ارجاء المنزل الهاجع، متسائلة، متعجبة.

ولكن مهما يكن من شأن ذلك فالمسألة لا تتعلق، هنا أيضاً، بالبيان الموضوعي للكاتب عن احدى شخصياته، فما من أحد يعرف هنا المعرفة الدقيقة، وكل شيء هنا مجرد تخمينات، ونظرات يلقيها أمرؤ على امرىء آخر، وهو لا يقدر على حل ألغازها.

وهذا يستمر أيضاً، في الفقرة التالية، إذ يتم الإعراب عن تكهنات حول دلالة تعبير الوجه عند السيدة رامزي، وتناقش التكهنات، ولكن وضع الايقاع ينخفض قليلاً من المتعالي عن الواقع، شعرياً إلى الأرضي، العملي، ويتم الآن ادخال متحدث أيضاً: الناس يقولون. فالناس يتساءلون هل يكمن وراء جمالها المتألق أية ذكرى عن حادثة غير سعيدة في حياتها السابقة. والشائعات حول ذلك متداولة، ولكن أتراها باطلة؟ أما هي ذاتها فلا سبيل إلى الاطلاع على شيء من قِبَلها، فهي ساكنة حين يدور الحديث في الحوار عن أمثال هذه الاشياء، ولكن إذا كانت لم تحط علماً بشيء من هذا القبيل فهي مع ذلك مطلعة على كل شيء، بدون تجربة أيضاً، فالبساطة والاسلوب الصائب في كيانها يصيب حقيقة الأشياء على نحو لا يخطئ ويحدث- ربما بغير وجه حق، أثراً كالافتتان، والارتياح، القوْن.

أوَ ما زال الناس هم من يتحدث هنا؟ ان المرء يكاد يشك في ذلك، لأن الكلمات الاخيرة تكاد تكون مفرطة في سمتها الشخصية، وتفكيرها بحديث الناس وبعد ذلك مباشرة، وفجأة، وعلى غير توقع، يتم ادخال متحدث جديد تماماً ومشهد جديد، ووقت آخر، فنحن نجد السيد بانكس على الهاتف، يتحدث إلى السيدة رامزي التي هتفت إليه لتخبره باتصال عن طريق القطار، وذلك على ما يبدو من اجل اتفاق على رحلة مشتركة، على أن الفقرة الخاصة بالدموع أبعدتنا هي وحدها عن الحجرة التي تقعد فيها السيدة رامزي وجيمس لدى- النافذة إذ قادتنا إلى مسرح أحداث غير محدد، ومتعال على الواقع، أما تلك الفقرة التي يجري فيها الحديث عن الناس فلها مسرح أحداث أرضي محسوس ولكنه غير مبين بدقة، والآن نجد أنفسنا في موضع محدد بدقة، ولكنه بعيد عن المنزل الصيفي، في لندن، في مسكن السيد بانكس- ولا يتم الإفضاء بالزمن ("ذات مرة")، ولكن الظاهر أن الحديث الهاتفي له فسحة زمنية واسعة وربما حدث قبل الإقامة في المنزل على الجزيرة ببضع سنوات.

ولكن ما يقوله السيد بانكس على الهاتف يتلاءم بدقة مع الفقرة الاخيرة، وكأنه يستخلص النتيجة مما مضى، من المشهد مع الفتاة السويسرية والحِداد المستكن في وجه السيدة رامزي الجميل، ومن أفكار الناس عنها، ومن تأثيرهما (ولكن لاعلى سبيل الموضوعية، مرة أخرى بل في صورة تأثير على إنسان معين في لحظة معينة): فليس في الطبيعة الا القليل من الطين الذي صاغتها منه، أتراه قال هذا لها حقاً عن طريق الهاتف؟ أم أنه أراد أن يقوله فحسب حين سمع صوتها الذي كان يؤثر تأثيراً عميقاً، وكان ذلك يخرج إلى حيز وعيه، مع غرابة الحديث بالهاتف إلى امرأة رائعة كهذه التي تضاهي شخصية من آلهة الاغريق؟ والكلمات واقعة ضمن علامات تنصيص، وعلى هذا ينبغي للمرء أن يفترض أنه نطق بها فعلاً، ولكن المؤكد أن الأمر ليس كذلك، لأن الكلمات الأولى من مناجاته الذاتية التالية توجد ضمن علامات تنصيص، وعلى كل حال فهو يثوب إلى نفسه بسرعة، إذ يجيب اجابة موضوعية قائلاً إنه سوف يركب في الساعة العاشرة والنصف في محطة أويستون.

ومع ذلك فالحركة الداخلية لاتخفت بهذه السرعة، ففي الوقت الذي يضع فيه السماعة، ويعبر الحجرة نحو النافذة، ليتأمل خطوات التقدم في بناء جديد مواجه له، والظاهر أنه موقف مألوف لديه وخاص به، من أجل تخفيف التوتر والتنقل الاكثر انطلاقا للأفكار، يواصل اشتغاله بالسيدة رامزى. وثمة شيء غريب دائما، لايتلاءم كل التلاؤم مع جمالها (كالمحادثة الهاتفية ذاتها)، وهي لاتعرف شيئا عن جمالها، أو لاتعرفه الاكمعرفة الطفل، وثيابها، وتصرفاتُها تشي بذلك في بعض الاحيان، وهي تنغمس على نحو مستمر في واقع الحياة الذي يصعب أن يتفق مع التناسق في وجهها، وهو يحاول بأسلوبه المنهجي أن يجلُوَ لنفسه تناقضات شخصيتها، ويطرح بعض التكهنات، من دون أن يستطيع الفصل في الأمر-بينما تتدخل فيما بين ذلك من لحظة إلى أخرى ملاحظاته حول العمل في البناء الجديد، وفي النهاية يتخلى عن ذلك، وبالموضوعية المتسمة بنفاد الصبر والحازمة، لرجل يعمل وفقا لمنهج، وبأسلوب علمي، يطرح المشكلة التي لاسبيل إلى حلّها "السيدة رامزى"، فهو لايعرف حّلا (وتكرار عبارة: لم يكن يعرف، يرمز إلى الحركة المتسمة بنفاد الصبر، المتمثلة، في الأطّراح)، وعليه أن يذهب إلى عمله.

وهنا تنتهي المقاطعة الطويلة الثانية، ويتم الانتقال بنا إلى الحجرة التي تمكث فيها السيدة رامزي وجيمس، ويختتم الحدث الخارجي بالقبلة على جبين جيمس، والعودة إلى احتزاز الصور، ولكن المسألة تتعلق هنا أيضاً بتبدل خارجي فحسب، إذ يظهر من جديد مسرح أحداث غودر من قبل، فجأة، وبدون مرحلة انتقالية في الحقيقة، وكأنه لم يُغادرَ أبداً، وكأن المقاطعة الطويلة ليست سوى نظرة قام بها امرؤ ما (من هو؟)، انطلاقا منه، في عمق الأزمنة، وفي مقابل ذلك يتكون نسيج الموضوع (السيدة رامزي، جمالها، سر شخصيتها، ولامحدوديتها التي تتحرك على نحو ثابت في النسبي، والريبي، وغير اللائق بجمالها، في الحياة) على نحو مباشر من المرحلة الأخيرة للمقاطعة، أي من تأملات السيد بانكس التي لانتيجة لها، انتقالا إلى الوضع الذي نجد فيه، الآن مرة أخرى، السيدة رامزى: وقد ارتسم محيط وجهها ارتساماً عبثياً بالاطار المُذَهَّب، الخ...ـ إذ ان هناك، مرة أخرى، شيء غير ملائم، شيء متنافر، يتصل بها، والحق أن القبلة التي تمنحها غلامها الصغير، والكلمات التي تتحدث بها إليه، هبة من الحياة خالصة يحس بها جيمس حقيقة متناهية في الطبيعية والبساطة، ولكنها مع ذلك ثقيلة من جراء اللغز غير المحلول.

وينتج من تحليلنا للفقرة بعض السمات الأسلوبية التي نحاول صياغتها الآن. فالكاتب، من حيث كونه قصّاصا لوقائع موضوعية، ينسحب إلى الوراء،ـ انسحابا يكاد يكون تاماً، ويكاد كل مايقال يبدو انعكاسا في وعي شخصيات الرواية، وعندما تتعلق المسألة مثلا بالمنزل، أو بالخادم السويسرية، لاتنقل الينا المعرفة الموضوعية التي تملكها فرجينيا وولف عن هذه الموضوعات العائدة إلى مخيلتها، الإبداعية، بل ذلك الذي يدور في خاطرها أو تحس به تجاهها في لحظة محددة، وكذلك لاتنقل الينا معرفة فرجينيا وولف بشخصية السيدة رامزى بل انعكاسات هذه الشخصية وتأثيرها على شخصيات مختلفة في الرواية، على الارواح "غير ذات الاسم"، التي تتكهن بشيء حول دمعة، وعلى البشر الذين يحارون في تفسير لغزها، وعلى السيد بانكس، وهذا يبلغ في فقرتنا المدى الذي يبدو عنده أنه لايوجد على الاطلاق موضع خارج الرواية تتم انطلاقا منه ملاحظة البشر والاحداث داخل الرواية، ولاواقع موضوعي يختلف عن مضمون وعي أشخاص الرواية، وتظل توجد بقايا هذه على كل حال في التفاصيل الموجزة التي تمس أحداثاً

إطارية خارجية صغيرة، نحو عبارة "قالت السيدة رامزي وهي ترفع طرفها ..."أو"قال السيد بانكس ذات مرة وهو يسمع صوتها "وقد يستطيع المرء أن يدخل في هذا أيضاً الفقرة الأخيرة (وهي تّطرز جوربها البني الضارب إلى الحمرة، ذا الوبر ...)

ولكن هذا محفوف بالشك، وبوصف الحدث وصفا موضوعيا، ولكن فيما يتصل بتفسيره ينجم عن وقع اللهجة أن الكاتبة لاتنظر إلى السيدة رامـزي بعينين عارفتين بل بعينين مرتابتين متسائلتين على نحو لايختلف عما يمكن لشخصية من شخصيات الرواية نفسها، ترى السيدة رامزي في الوضع الموصوف، أن تسمعها تنطق بالكلمات المذكورة.

لقد حلّل الناس الوسائل التي اتبعت هنا، وفي صدد كتاب معاصرين آخرين، للتعبير عن مضمون الوعي في شخصيات الرواية، من حيث التركيب، ووصفوها وأطلق الناس على بعضٍ منها أسماء مثل الحديث المعاش أو - "المونولوج الداخلّي "، ومع ذلك فقد استعملت هذه الصيغ الأسلوبية ولاسيما "الحديث المعاش" أيضا منذ وقت أسبق كثيرا، في الأدب، ولكن ليس بالمقصد الفنّي ذاته، والى جانبها توجد إمكانات أخرى لاتكاد تُفهَم من حيث التركيب، لدفع الانطباع الخاص بالواقع الموضوعّي والمسيطر عليه بدقة من قبل الكاتب، الى التميّع، بل الى التلاشي، وهي إمكانات لاتكمن في الشكلي، بل في لهجة الايقاع وفي سياق المضمونّي، ومثال ذلك هنا، حيث يحقق الكاتب أحيانا الانطباع المذكور، بأن يطرح نفسه، متشككاً، وسائلاً، وباحثاً وكأنّ الحقيقة حول شخصياته ليست معروفة لديه أكثر مماهي بالقياس اليها ذاتها، أو بالقياس الى القارىء.

وعلى هذا فالمسألة كلها مسألة موقف الكاتب من واقع العالم الذي يصوره، وهو الموقف الذي يعد مختلفاً كل الاختلاف عن موقف أمثال هؤلاء الكتاب الذين يفسرون أحوال شخصياتهم وسماتها بثقة موضوعية، كما كان هذا يحدث فيما مضى بصورة عامة. فقد كان جوته أو كيلر، أوديكنز أو ميريديث، أوبلزاك، أو زولا، يروون لنا من معرفتهم الواثقة ماكانت تفعله شخصياتهم، وماكانت تفكر به وتحّسه في هذا الصدد، وكيف يجب تأويل تصرفاتها أو افكارها، وكانوا يعرفون شخصياتهم على وجه الدقة، وكان مما يكثر وروده بالطبع أيضا أن تروى لنا التصورات الذاتية عن شخصيات رواية أو قصة، حتى في الحديث المعاش أحيانا، وعلى نحو أكثر تواترا في ضروب المناجاة الذاتية

وذلك على نحو بدهـي، في معظم الحـالات، بعبـارة التمهيـد الـتي كـان نصّهـا "بـدا لـه أن.."أو "أحس في هذه اللحظة أن .." أو نحو ذلك.

ولكن قلما كانت تجري في أمثال هذه الحالات، في يوم مـن الايـام، محاولـة للتعبـير عن شرود الوعي وعبثه، وهو ماكان يدفع اليه تعاقب الانطباعات - كما هـو الحـال في نصّنا، سواء عند السيدة رامزي، أم عند السيد بانكس - بل كان مضمون الوعي المشار اليه يقتصر، بطريقة عقلانية، على ذلك الذي يرجع الى حدث مسرود في كل مـرة علـى حدة، أو وضع موصوف، في كل مرة على حدة، كما هـو الحـال في القطعـة المشـروحة آنفا، في الصفحة ٤٥٠ ومايليها، من (مدام بوفاري).

وثمة ماهو أهم من ذلك بعد: فقد حافظ الكاتب على نحو ثابت، في معرفته لحقيقـة موضوعية، على وجوده مرجعا للحكم رئيسيا أعلى. ثم إنه كان يوجد في وقت أسـبق، ولاسيما منذ نهاية القرن التاسع عشر، أعمال قصصية كانت تسعى على وجـه الاجمـال الى أن تنقل الينا انطباعا عن الواقع فرديا، ذاتيا الى حد فـائق، وغريـب الاطـوار في كثـير من الاحيان، و لم تكن تطمح على مايبدو، الى الكشف عن شيء له سريان عام، او سمـة موضوعية، حول الواقع، أو تقدر عليه، وفي بعض الاحيان كـانت أمثـال هـذه الاعمـال تتخذ قالب روايات الانا(Ich-romanen) ولكنها لم تكن تتخذه في بعض الاحيان أيضـا، وأذكر مثالا على الحالة الاخيرة رواية (في الاتجاه المعاكس Arebours) لويسـمان، ولكـن هذا أيضا يختلف اختلافا أساسيا عـن التصـرف الحديـث هنـا مـن خـلال نـص فرجينيـا وولف، على الرغم من أن هذا تطوَّرَ عن ذاك .

ومن السمات الجوهرية في التصرف على طريقة فرجينيا وولـف أن المسـألة لاتتعلـق بذات واحدة يجري التعبير عن انطباعات وعيهـا، بـل بـذوات كثـيرة تتبـدل تبـدلا كثـير التواتر، وهي في نصّنا السيدة رامزي، والناس، والسيد بانكس، وفيما بين ذلـك لحظـات قصيرة، جيمس، والخـادم السويسـرية في صـورة منعكسـة، والذيـن لأسمـاء لهـم، الذيـن يعربون عن تكهناتهم حول الدمعة. ويمكن أن يستفاد من كثرة الذوات أن المسألة تتعلـق بالرغبة في دراسة واقع موضوعي، وهو يتمثل هنا في الحقيقة في السيدة رامزي "الحقيقية" فهذه في الحقيقة لغز، وهي تظل كذلك أيضا بصورة مبدئيـة تمامـا، غـير أنهـا يُحـاط بهـا

تقريبا عن طريق مضامين الوعي المختلفة، الموجهة جميعا نحوها (بما في ذلك مضامين وعيها الخاص)، وتجري المحاولة للاقتراب منها في كثير من الجوانب الى الحد الذي يمكن أن تتجه اليه امكانات المعرفة والتعبير البشريين، على أن مقصد الاقتراب من الواقع الموضوعي الحقيقي، بوساطة الكثير من الانطباعات الذاتية المكتسبة من قبل أشخاص متباينين (في أوقات متباينة) يعد أمرا جوهريا بالقياس الى التصرف الحديث الموضوع نصب الأعين هنا، وهذا يتميز بصورة مبدئية عن الذاتية ذات الشخص الواحد التي لاتعطي الكلام الا لإنسان واحد، شديد الغرابة في الغالب، ولاتعطي شأنا الا لنظرته هو الى الواقع، وهناك بالطبع علاقات وثيقة بين تصوير الوعي الذاتي ذي الشخص الوحيد والمتعدد الاشخاص القائم على التركيب: وهذا ناشيء عن ذاك، وهناك أعمال يتقاطع فيها كلاهما بحيث يستطيع المرء أن يلاحظ النشوء ولاسيما الرواية الكبرى لمرسيل بروست وسنعود الى ذلك .

وثمة خصوصية أخرى من خصوصيات الأسلوب لها صلة بـ"تصوير الوعي " المتعدد الاشخاص "الذي نوقش منذ حين، ولكنها صلة أوثق، وأكثر ضرورة، يمكن أن تلاحظ في نصّنا، وهي تمس معالجة الزمن، أما أن الامر مع هذا يتسم في الادب القصصي الحديث بشيء خصوصي، فقد لوحظ هذا منذ عهد طويل، وظهرت الابحاث عنه مرارا، وحاول الناس بوجه خاص أن ينشئوا علاقة بين الظاهرات الخاصة بذلك، وبين النظريات أو التيارات الفلسفية المعاصرة.ومامن شك في أن هذا كان محقا، وكان ينطوي على الفائدة بالقياس الى فهم المشترك الذي يتجه نحو الاهتمام والمقصد الباطني الخاص بنشاط كثير من معاصرينا ونريد أولا أن نصف العملية من خلال المثال المطروح، لقد سبق أن قلنا من قبل إن عملية قياس طول الجورب والكلمات التي نوقشت في سياق ذلك ربما استغرقت من الوقت قدرا أقل الى حد بعيد مما يحتاجه القارىء النبيه الذي لايريد أن يدع شيئا يفلت منه، من أجل مطالعة الفقرة - حتى ولو افترض المرء حدوث فترة توقف قصير بين القياس وقبلة المصالحة على الجبين، ولكن وقت السرد لايستعمل من أجل الحدث ذاته، اذ يُعبَّر عن هذا باقتضاب شديد، بل من أجل المقاطعات، لقد أدخلت فيه جولتان طويلتان يبدو مع ذلك أن علاقتهما الزمنية بالحدث الإطاري مختلفة كل

الاختلاف، أما الاولى، وهـي تصوير مـايحدث في سـريرة السيدة رامـزي أثنـاء القيـاس (وبصورة أدق بين التحذير الاول الذاهـل والتحذيـر الثـاني الحـاد الى جيمـس، بالمحافظـة على سكون الساق) فينتمي زمنيا الى الحدث الإطاري، ولكن تصويره فحسب هو الذي يقتضي من الثواني، أوحتى من الدقـائق، أكـثر مـن القيـاس، لأن الطريـق الـذي يسـلكه الوعي يُطْوى أحيانا بسرعة أكبر كثيرا مما تقدر اللغة على التعبير عنه، اذا افترض أن المرء يريد أن يكون مفهوما بالقياس الى امرىء ثالث، وهذا مايقصد اليه هنا . فما يحـدث في داخل السيدة رامزي لايتضمن في حد ذاته شيئا منطويا على الألغاز، بل هي التصـورات التي يمكن أن تسمى عادية تقريبا، والتي تنبثق عن حياتها اليومية ويكمن سّرها في ذلـك الإطار، وفي لحظة الوثوب من النوافذ المفتوحة الى كلمـات الفتـاة السويسـرية، هنـالك، فحسب، يحدث شيء يميط اللثام قليلاً، ولكن انعكاس الوعي على الاجمال مفهوم فهمـا أسهل الى حد بعيد مما يقدمه لنا في مثل هذه الحال كتاب آخرون (مثل جيمس جويس) ولكن سلاسل التصورات التي تخطر في بال السيدة رامزي فيها من البساطة واليومية مثـل مافيها من الجوهرية أيضا، فهي تعطي تركيبا لعلاقات الحياة التي تورط فيها جمالها الـذي لامثيل له، والذي يتجلى فيها ويستكن في الوقـت ذاتـه، ولاريـب أن كتّاباً في العصـور الخوالي قد استعملوا في بعض الاوقات، بعض الجمل، لكي يفضوا الى القارىء بمـا يخطـر في أذهان شخصياتهم في لحظة معينة – غير أنهم ماكـانوا ليتخـذوا مـن أجـل مثـل هـذا الغرض ذريعة قائمة على المصادفة، مثل رَفْع السيدة رامـزي طرفهـا، حيـث تقـع عيناهـا دونما قصد، على الاثاث، وماكانوا ليفكروا أيضا في التعبير عن استئناف النسيج الداخلي للوعـي، في حريتـه الطبيعيـة، والمجردة عـن القصـد وماكـانوا، أخـيرا، ليدخلـوا الحـدث الداخلي بأسره بين حدثين خـارجيين متجـاورين في الموقـع تجاوراً قريبـا الى هـذا الحـد، كالتحذيرين الى جيمس بالإخلاد الى السكون، وهما اللذان يحدثان كلاهما، وهي تهـم بوضع الجورب غير الناجز على ساقه، بحيث يبرز التناقض بحدة، وبطريقـة مفاجئـة، غـير مألوفة على الاطلاق في العصور السالفة بين الفترة القصـيرة للحـدث الخـارجي، والغنـى الشبيه بالحلم، بأحداث من الوعي تجوب في طيرانها عالما كاملا مـن عـوالم الحيـاة، هـذه هي السمات المميزة والجديدة في نوعها، للعمليـة: الذريعـة القائمـة علـى المصادفـة، الـتي تسبب أحداث الوعي والتعبير الطبيعـي، بـل ذو المذهـب الطبيعـي، اذا شـئنا، عـن تلـك

الذريعة، في حريتها التي لاتحدها غاية، ولايوجهها موضوع محدد من موضوعات التفكير، وابراز التناقض بين الزمان "الخارجي و "الداخلي" وكل هذه الثلاثة فيها شيء مشترك، بمقدار ماتكشف عن موقف الكاتب، فقد أسلم هذا نفسه الى حد أبعد كثيرا مما كان يحدث من قبل في الاعمال الواقعية، لمصادفة الواقع العرضية. واذا كان يبصر، كما هو بدهي، مادة الواقعي ويشكلها، فان هذا يحدث، لا بالطريقة العقلانية، ولابالنظر الى مقصده المتمثل في اختتام سياق حدث خارجي بموجب خطة، أما عند فرجينيا وولف فقد فقدت الاحداث الخارجية بصورة مطلقة سيطرتها، فهي تفيد في ابتعاث الأحداث الداخلية وتأويلها، بينما كانت الحركات الداخلية من قبل، وحتى اليوم، من وجوه عدة، تفيد على الأرجح في التمهيد للحدث الخارجي وتبريره، وهذا أيضا يتجلى في الباعث الخارجي، من العرضية والمصادفة (رفع الطرف، لأن جيمس لايدع قدمه ساكنة) وهو الباعث الذي يسبب الحدث الداخلي الاكثر أهمية الى حد بعيد.

أما العلاقة الزمنية في الجولة الثانية، بالحدث الإطاري فذات طبيعة أخرى، وذلك أن مضمونها (الفقرة عن الدمعة، وأفكار الناس عن السيدة رامزي، والحديث الهاتفي مع السيد بانكس، وأفكاره لدى تأمل بناء الفندق) لايعد من حيث الزمن جزءاً من الحدث الاطاري، ولامن حيث المكان، وانما تدور المسألة حول أزمان أخرى ومسارح أحداث أخرى. انها جولة استطرادية من طراز قصة نشوء ندبة أو ديسويس التي عولجت في الفصل الاول من هذا الكتاب، ولكنها مختلفة كل الاختلاف في بنيتها عن هذه أيضا، ففي نص هومير كانت الجولة الاستطرادية ترتبط بالندبة التي تلمسها أو يريكلايا بيديها، وعلى الرغم من أن اللحظة التي يحدث فيها اللمس ذات توتر عال ودرامي فان حضورا آخر، واضحا مشرقا كالنهار يداخله، ويبدو أنه مبني على وجه التخصيص، لقَطْع التوتر الدرامي، ولادخال مشهد غسل القدم كله طي النسيان الى حين، أما هنا، في فقرة فرجينيا وولف، فالحديث عن التوتر غير وارد، اذ لايحدث شيء له شأن من الوجهة الدرامية، وانما تتعلق المسألة بطول جورب، وترتبط بذلك الجولةُ الاستطرادية في تعبير وجه السيدة رامزي: لم يبدُ أحد قطُّ حزيناً الى هذا الحد، وتلحق بذلك جولاتٌ استطرادية عديدة، وهي ثلاث، والثلاثة جميعا مختلفاتٌ في الزمان والمكان، ومختلفات

أيضاً بالنظر الى التحديد الدقيق تبعاً للزمان والمكان، اذ تُحَدَّد الأولى تحديداً باهتـاً تمامـاً، والثانية أكثر تحديداً والثالثة مثبتة تثبيتاً، حـادا نسبيا، ومـع ذلـك فمـا مـن واحـدة منهـا تتحدد زمنيا بمثل تلك الدقة الواردة في الحكايات المتتالية من تاريخ صبـا أوديسـويس، اذ لأتبيَّن حتى في مشهد الهاتف، متى حصل هذا، إلا بغير دقة، وبهذه الطريقـة يتـم إعـداد مفارقة مكان النافذة على نحو أقل لفتاً للنظـر، وأكـثر تدرُّجـا الى حـد بعيـد، مـن تبـدل مسرح الاحداث وتبدل الزمان في حكاية الندبة، وفي الفقرة الخاصة بالدمعة ربمـا ارتـاب القارىء، هل حدث تبدل على الاطلاق، وربما أوغل أولئك الذيـن لااسـم لهـم، والذيـن يتقدمون للكلام هنا، في الحجرة، ووجهوا نظراتهم الى وجه السيدة رامـزي، وفي الفقـرة الثانية، حيث لايعود هذا ممكنا بالطبع، يظـل النـاس الذيـن يجـري التعبـير عـن أحـاديثهم يوجهون نظراتهم دائما الى وجه السيدة رامزي، ولكن ليس الآن، ولاهنا، قطعـاً، وعنـد نافذة المنزل الصيفي، ولكن يظلون أبدا يوجهونها الى الوجـه ذاتـه، الـذي ينطـوي علـى التعبير ذاته، وكذلك في القسم الثالث، الـذي ماعـاد ينظـر فيـه الى الوجـه حـاضرا (لان السيد بانكس يتحدث مع السيدة رامزي من خلال الهاتف، وهو مع ذلـك مـاثل أمـام عينـه الداخلية: بحيث لايتوارى الموضوع لحظة مـن ذاكـرة القـارىء (أي تفسـير السـيدة رامـزي)، حتى ولافي اللحظة التي تطرح فيها المشكلة (تعبير الوجه أثناء قياسها طول الجورب)...

وليس للأقسام الثلاثة من الجولة الاستطرادية، من حيث هي حدث خارجي، علاقة بعضها مع بعض، وليس لها مسار مشترك ومترابط من حيث الظاهرة، كتلك الحكايـات المسرودة في صدد نشوء الندبة، من صبا أوديسويس، فهي لاتترابط الا عن طريق نظرتهـا المشتركة الى السيدة رامزي، وفي الحقيقة، الى تلك السيدة رامـزي الـتي تتخـذ قـرارا مـع ذلك التعبير عن حدادها الذي لايسبر غـوره، وراء جمالهـا المتـألق، بـأن الجـورب مـازال مفرطا في القصر كثيرا، فعن طريق اتجاهها المشترك هذا تترابط الاقسام الثلاثة من الجولـة الاستطرادية التي تعد فيما عدا ذلك مختلفة كل الاختلاف.

ولكن الترابط قوي بما يكفي لحرمانها من ذلـك الحضـور المستقل الـذي تتمتـع بـه حكاية الندبة: فهي ليست شيئا سوى محاولات تأويل عبارة: لم يبد أحد قـط حزينـا الى هذا الحد، وهي تتابع نسج هـذا الموضـوع الـذي يتتـابع نسـجه بعـد اختتامهـا أيضـا، اذ

لايتحقق على الاطلاق تبدل في الموضوع، بينما يتعرض المشهد الذي تتعرف فيه أويريكلايا من جديد على أوديسويس للمقاطعة عن طريق الاضافة الخاصة بنشوء الندبة، وتنقسم الى جزئين، ولاوجود هنا لمثل هذا التقسيم الواضح بين حدثين خارجيين، وبين حضورين، ومهما يكن من قلة أهمية الحدث الاطاري (قياس الجورب) من حيث كونه حدثا خارجيا فان الصورة العائدة اليه، وهي صورة وجه السيدة رامزي، تظل حاضرة على نحو ثابت خلال الاضافة (الاستطرادية)، وليست الاضافة شيئا سوى خلفية لهذه الصورة التي تبدو كأنها تنفتح في عمق الازمان على نحو لايختلف عن الجولة الاستطرادية الاولى التي نجمت عن النظرة غير المقصودة للسيدة رامزي الى أثاث الحجرة، والتي كانت انفتاحاً للصورة في عمق الوعي.

وعلى هذا فالجولتان لاتختلفان كثيرا كما ظهرتا أول الامر، وليس من المهم جداً أن تجري الاولى زمنيا (ومكانيا) ضمن الحدث الإطاري، وأن تستدعي الثانية في مقابل ذلك أزمانا وأماكن أخرى، على أن أزمان الثانية وأماكنها ليست مستقلة وهي تفيد في مجرد المعالجة ذات الأصوات الكثيرة للصورة التي تبتعثها، بل تحدث أثرا لايختلف، على نحو مشابه تماماً للزمن الداخلي في الجولة الاولى، عن حدثٍ في وعي أيّ متأملٍ كان (غير مسمّى بالطبع) يتأمل السيدة رامزي في اللحظة الموصوفة وتتضمن تأملاتُه حول اللغز غير المحلول في شخصها ذكرياتٍ عما يمكن لثالث (الناس، السيد بانكس) أن يقول أو يفكر حيالها، وتتعلق المسألة في كلتا هاتين الجولتين بمحاولتين لاستقصاء واقع أعمق موقعا، بل أكثر واقعية - حيث يبدو الحدث المتسبب قائما على المصادفة وفقيرا في المضمون وحيث لايهم أن يستعمل في الجولات مجرد مضمون للوعي، أي زمن داخلي، أو يستعمل أيضا تبدل في الزمن الخارجي، ومامن شك في أن حدث الوعي في الجولة الاولى أيضا يتضمن تبدلات عديدة في الزمن، وفي مسرح الاحداث، ولاسيما مشهد الخادم السويسرية، والأمر الجوهري هو أن حدثا خارجيا غير ذي شأن يُحْدِث تصورات وسلاسل من التصور تفارق حاضره وتتحرك حركة طليقة في عمق الأزمنة، ويبدو كأن نصا بسيطا في الظاهر لم يكن يكشف عن مضمونه الحقيقي الا في الشرح، أو كأن موضوعاً موسيقياً بسيطاً لايكشف عن مضمونه الا في الأداء. وفي هذا الصدد تتضح

أيضا العلاقات الوثيقة القائمة بين معالجة الزمن و" تصوير الوعي المتعدد الاشخاص" الذي نوقش من قبل، على أن تصورات الوعي ليست مرتبطة بحضور الحدث الخارجي الذي يسببها، وانما يتمثل التصرف الخصوصي لفرجينيا وولف كما يتجلى في نصنا، في أن الواقع الموضوعي لكل حاضر على حدة، الذي يروي مباشرة من قبل الكاتب، ويبدو حقيقة مسلمة، وهو قياس الجورب، ليس شيئاً سوى ذريعة (وإن جاز ألاّ تكون قائمة على المصادفة) فكل الأهمية كامنة فيما يرى، لا في صورة مباشرة، بل في انعكاس ما، وفيما لا يرتبط بحاضر الحدث الاطاري المسبب.

وهنا يقع الآن تذكُّر عمل مارسيل بروست موقعاً قريباً جداً، فقد كان أول من حقق شيئاً من هذا القبيل بصورة مترابطة منطقياً، وترتبط كل طريقته، في التصرف باستعادة الواقع المفقود، في الذكرى، التي يبتعثها حدثٌ لا أهمية له من الناحية الخارجية، وقائم على المصادفة، فيما يبدو، والعملية توصف مراراً، بدقة شديدة، ومع النظرية الفنية الناشئة عنها، أول ما توصف، في المجلد الثاني من "الزمن المستعاد" ومع ذلك فهي موجودة أول مرة، وبصورة مؤثرة جداً، منذ الفقرة الاولى من (جانب منازل سوان) حيث يحدث طعم كعك مغموس بالشاي (Petite Madeleine) في أمسية من أمسيات الشتاء، في القصّاص افتتاناً غلاباً، ولكنه غير محدد أول الامر، ويحاول بجهد شديد، يتكرر مراراً، أن يسبر غور أسلوبه، وعلته، ويتبين أن الافتتان يكمن في أساسه استعادة لمذاق ذلك الكعك المغموس بالشاي الذي اعطته اياه عمته حين كان ما يزال غلاماً صغيراً في يوم الاحد، حين دخل حجرتها، ليلقي عليها تحية الصباح في بيت البلدة الريفية الصغيرة، كومبراي، حيث كانت تقطن، وكانت قلما تغادر سريرها، وحيث كان يقضي أشهر الصيف مع والديه، ومن هذه الذكرى المستعادة يخرج الى ضوء قابلية التصوير، على نحو أكثر أصالة وواقعية بين كل حاضر معاش، عالَمُ طفولته ويأخذ في السرد، وهنا، عند بروست، تظل توجد على الدوام أنا تقوم بالسرد، والحق أنها ليست "أنا" كاتب يلاحظ من الخارج، بل هو شخص ذاتي متورط في الحديث يخصبه بالنكهة الخصوصية لكيانه، بحيث يمكن أن يتعرض المرء لاغراء ادخال روايته في عداد نتاج النزعة الذاتية القائمة على الشخص الوحيد، التي جرى الحديث عنها آنفاً، ولن يكون مثل هذا

الحسبان خاطئاً، ولكنه غير كاف، ولن يحيط احاطة كاملة ببنية رواية بروست، ومع ذلك فهو لا يكشف عن نظرة الى الواقعي مغلقة وقائمة على الشخص الوحيد، كنظرة رواية (في الاتجاه المعاكس) لهويسمان، أو (Pan) لكنوت هامسون (اذا أردنا ان نذكر مثالين مختلفين اختلافاً أساسياً، ولكنهما قابلان للمقارنة من هذه الوجهة) ويهدف بروست الى موضوعية الحدث وجوهره: فهو يسعى إلى الوصول الى الهدف، وذلك بأن يضع ثقته بتوجيه وعيه الخاص حقاً ولكن ليس بتوجيه الوعي الحاضر، بل الوعي المتذكّر، على أنِ خروج الواقعيّ الماضي من الوعي القائم بالتذكر، والذي فارق منذ عهد بعيد الظروف التي كان أسيراً لها في كل مرة، حين كان الواقعي يحدث في الحاضر، ويرى مضمونه وينسقه بطريقة تعد مختلفة كل الاختلاف عن مجرد الفردي والذاتي، وبحكم كون الوعي متحررا من احكامه المسبقة الماضية المتبدلة، فهو يرى طبقاته الخاصة الماضية بمضمونها رؤية منظورية، مواجهاً بعضها ببعض على نحو ثابت، ومحرراً إياها من تسلسلها الزمني الخارجي وكذلك من المعنى الأضيق المرتبط بالحاضر الذي يبدو انها تنطوي عليه في كل مرة، وفي هذا الصدد يتحد التصور الحديث عن الزمان الداخلي بإدراك أفلاطوني جديد (neoplatonisch)وهو أن الصورة الاصلية الحقيقية للموضوع تكمن في روح فنان تحرر من الموضوع حتى مع وجوده في الموضوع بحكم كونه متأملاً، وهو يواجه ماضيه الخاص.

وأريد أن أضع مقابل ذلك فقرة قصيرةمن رواية بروست لتصوير هذا. والموضوع يدور حول لحظة من طفولة الراوي، وهي توجد في المجلد الأول، حوالي نهاية الفقرة الاولى، وهي بالطبع مثال بالغ الجودة وفائق الوضوح، على نظام الطبقات في الوعي القائم بالتذكر، ولا يستطيع المرء أن يقرأ هذا في كل مكان بهذه البساطة كما يفعل هنا، اذ لا بد للمرء في أي مكان آخر ان يحلل ترتيب المادة، وتقديم الشخصيات، وتواريها، وعودتها الى الظهور، وتقاطع الضروب المختلفة من لحاضر، ومضامين الوعي، لكي يبرز البنية بوضوح، ولكن كل قارىء لبروست سوف يسلم لنا بأن العمل بأسره مكتوب بطريقة التصرف التي يمكن التعرف عليها في مثالنا بغير تعليق وتحليل، والوضع هو التالي: الراوي لم يستطع أن ينام ذات مساء من أماسيّ طفولته بدون قبلة الوداع

للنوم، المألوفة من قبل أمه، ولم تستطع الأم، حين دخل السرير، أن تأتي اليه، اذ كان عندها ضيف على العشاء، وفي حالة من التوفز العصبي يقرر أن يظل ساهراً، وأن يمسك بأمه لدى الباب عندما تذهب هي ذاتها الى النوم بعد وداع الضيف، وهذه جريمة كبيرة اذ يحاول الوالدان اصلاح حساسيته الفائقة بالقمع الصارم لأمثال هذه الانفعالات وذلك أنه يترتب عليه احتمال عقوبة فادحة، ربما تتمثل في الابعاد عن المنزل او الادخال في مدرسة داخلية، ولكن الحاجة الى الاشباع الآني أقوى من الخوف من النتائج، ولكن يحدث، على نحو غير متوقع أبداً، أن الاب، الاكثر صرامة والأشد بأساً الى حد بعيد في العادة، ولكنه أقل انسجاماً منطقياً، كان يرتقي الدرج وراء الام، ويبصر الطفل، فيتأثر من تعبير وجهه اليائس، ويشير على زوجه ان تنام هذه الليلة في حجرة الصغير لتهدىء روعه. ثم يستأنف كمايلي:

On ne pouvait pas remercier mon père; on l'eût agacé par ce qu'il appelait des sensibleries. Je restai sans oser faire un mouvement; il était encore devant nous, grand, dans sa robe de nuit blanche sous le cachemire de l'Inde violet et rose qu'il nouait autour de sa tête depuis qu'il avait des névralgies, avec le geste d'Abraham dans la gravure d'après Benozzo Gozzoli que m'avait donnée M. Swann, disant à Hagar, qu'elle a à se départir du côté d'Isaac. Il y a bien des années de cela. La muraille de l'escalier, où je vis monter le reflet de sa bougie, n'existe plus depuis longtemps. En moi aussi bien des choses ont été détruites que je croyais devoir durer toujours, et de nouvelles se sont édifiées donnant naissance à des peines et à des joies nouvelles que je n'aurais pu prévoir alors, de même que les anciennes me sont devenues difficiles à comprendre. Il y a bien longtemps aussi que mon père a cessé de pouvoir dire à maman : « Va avec le petit. » La possibilité de telles heures ne renaîtra jamais pour moi. Mais depuis peu de temps, je recommence à très bien percevoir si je prête l'oreille, les sanglots que j'eus la force de contenir devant mon père et qui n'éclatèrent que quand je me retrouvai seul avec maman. En réalité ils n'ont jamais cessé; et c'est seulement parce que la vie se tait maintenant davantage autour de moi que je les entends de nouveau, comme ces cloches de couvents que couvrent si bien les bruits de la ville pendant le jour qu'on les croirait arrêtées mais qui se remettent à sonner dans le silence du soir.

ولم يكن من الممكن شكر والدي، فربما أزعجناه من جراء ما كان يدعوه بمظاهر الرقة الكاذبة، وظللت لا أجرؤ على القيام بحركة، فقد كان لا يزال أمامنا، طويل القامة، في ثوب نومه الابيض، يعلوه الكشمير الهندي البنفسجي الوردي الذي كان يلف به رأسه منذ أن أصيب بآلامه العصبية، وله حركة ابراهيم، في صورة من أعمال بينوتزوغوزلي أعطاني اياها السيد سوان مشيراً بها الى سارة، أنه يجب عليها التخلي عن اسحق، لقد مضت سنوات على ذلك، وقد زال جدار الدرج الذي رأيت وهج الشمعة يرتفع عليه منذ مدة طويلة، وانهارت في داخلي كذلك أشياء كثيرة ظننت انه

كان يجب ان تبقى على الدوام، وارتفعت أخرى جديدة ولدّت أحزانا ومسرات جديدة، ما كنت حينذاك لأتوقعها، مثلما أصبحت القديمة عسيرة إلادراك لديّ، وقد انقضى كذلك زمن طويل منذ لم يعد والدي قادرا أن يقول لأمي "اذهبي مع الصغير" احتمال مثل هذه الساعات لن يعود البتة فيما يخصني ولكني أخذت منذ زمن قليل اسمع، إذا أصخت السمع، الزفرات التي أتيحت لي القدرة على احتباسها أمام والدي، ثم انفجرت حينما وجدت نفسي وحيداً مع أمي، ولكنها لم تتوقف في يوم من الأيام في الحقيقة أسمعها من جديد، لأن الحياة تخلد إلى الصمت الآن من حولي أكثر من ذي قبل، شأن أجراس الأديرة التي تطغي عليها حلَبةَ المدينة أثناء النهار حتى تحسب أنها توقفت ولكنها تعود فتدق في سكون المساء[1].

وهنا يلوح من خلال المنظور الزمني شيء من عمومية الزمن، أو الديمومة الرمزية الخاصة بالحدث الراسخ في الوعي الذي يتذكر: على أن ما هو أكثر من ذلك وضوحاً ومنهجية بعدُ، وأكثر إبهاماً الى حد بعيد، انما هو الاشارات الرمزية في (أوليس) جيمس جويس، حيث تستعمل طريقة انعكاس الوعي المعقد، والترتيب الطبقي للزمن، الاستعمالَ الأكثر تطرفا بلا ريب، والكتاب يهدف، على نحو لا تخطئه الملاحظة، الى تركيب رمزي لموضوع "كل فرد" وتعد كل الموضوعات الكبرى متضمنة فيه، على الرغم من انه ينطلق من أفراد أولى خصوصية شديدة، ومن حاضر مثبت بدقة كاملة (دوبلن، في ١٦حزيران، ١٩٠٤)، وهو يستطيع أن يمارس على المتذوقين تأثيراً مباشراً بالغ القوة، وبالطبع فهمه بسيطاً في الحقيقة، لأن التقليب الذي لا يهدأ للموضوعات والغنى بالكلمات والمفاهيم، واللعب بها على نحو حافل بالدلالة والشك الذي ما يفتأ يستثار، ولا يتحقق اشباعه أبداً، والنظام الذي يستكنّ آخر الامر خلف هذا القدر الكبير من التعسف، كل أولئك يطرح على ثقافة القارىء وصبره متطلبات عالية.

على أن انعكاس الوعي والترتيب الطبقي للزمن لم يُطّبقا، بهذا الترابط المنطقي كما هو عند من ناقشناهم حتى الآن الا من قبل كتاب قلائل، ولكن مؤثرات هذين وآثارهما تتجلى في كل مكان تقريباً، وهي تتجلى مؤخراً حتى عند أمثال أولئك الكتاب الذين جرت العادة عند القراء الذين يصعب إرضاؤهم، على الاستهانة بهم، وقد وجد بعض الكتاب طرائقهم الخاصة، أو قاموا بمجالات لجعل الواقع الذي

---

[1] من ترجمة الياس بديوي، للرواية المذكورة (البحث عن الزمن المفقود-جانب منازل سوان) طبع وزارة الثقافة بدمشق.

يتخذون منه موضوعاً يبدو في ضوء وترتيب طبقي متبدلين، أو للتخلي عن الموقف سواء أكان موقف التصوير الموضوعي من حيث الظاهر، أم كان موقف التصوير الذاتي البحت، لصالح منظور أكثر غنى، ويوجد بين هؤلاء أساتذة أقدم يتميزون بخصوصيتهم تميزاً كاملاً منذ عهد بعيد تأثروا بالتيار في أيام نضجهم، في السنوات القريبة من الحرب العالمية الاولى، وهم يسعون، كلٌّ بطريقته، على الطريق الى تفكيك الواقع الخارجي وتحليله، الى الوصول الى تأويل أكثر غنىً وجوهريةً له، ومن هؤلاء توماس مان الذي ينهمك على نحو مطرد الزيادة، منذ الجبل السحري من دون أن يتخلى بأقل قدر عن وضع ايقاعه (الذي يكون فيه الكاتب القصّاص المعلّق، الذي يضفي الطابع الموضوعي، والمتوجه الى القارىء، حاضراً على نحو ثابت) بمنظور العصر وعمومية الزمن او الديمومة الرمزية في الحدث، او على نحو مختلف كلَّ الاختلاف، عند أندريه جيد الذي يبدل على نحو ثابت، في "مزيفي النقود"، الموقف الذي ينظر منه الى الاحداث التي تتسم في حد ذاتها بتعدد الطبقات، بل يبلغ الامر في ذلك حدا تتشابك عنده الرواية وتاريخ نشوء الرواية بطريقة رومانسية ساخرة، أو على نحو مختلف كلَّ الاختلاف مرة أخرى، وبصورة أبسط الى حد بعيد، عند كنوت هامسون، الذي يدع الحدود بين أقوال شخصيات الرواية التي تؤدىّ بالحديث المباشر أو المعاش، و بين ما يرويه الكاتب، تتداخل بحيث لا يكون هناك ثقة كاملة في الاستماع الى الكاتب الموجود خارج الرواية. وتبدو الجمل كأنها عائدة الى احد القائمين بالحدث او الى امرئ يمر مروراًعابراً على وجه الخصوص ، فيلاحظ الحدث، ولابد في آخر الامر ان تذكر هنا ايضاً خصوصيات تمس طراز المواد، ففي كثير جداً من الاحيان لا تتعلق المسالة في الروايات الحديثة بشخص واحد او بضعة اشخاص قلائل يجري تتبع مصيرهم ضمن سياقه، بل لا تتعلق المسألة مطلقاً بعلاقات أحداث منفذة، إذ يجري ادماج شخصيات كثيرة جداً أو قطع كثيرة جداً من الأحداث، إدماجاً هشاً في بعض الأحيان بحيث لا يحتفظ القارىء بخيط معين من خيوط الأحداث في يده بصورة دائمة، وثمة روايات تسعى الى تركيب جو من مِزَق عديدة من الأحداث تعود الى الظهور من جديد في بعض الأحيان. وفي هذه الحاله الأخيرة يميل المرء الى التكهن بأن الكاتب كان يهدف إلى استغلال امكانات البنّيه التي يتيحها الفيلم، من اجل الرواية، وذلك ماسيكون طريقاً خاطئا وذلك إن تصوير وضع بمجموعة من البشر متناثرة فوق كثير من الاماكن، او مدينة كبرى، او جيش، اوحرب، أو بلد...الخ.عن طريق بعض الصور، خلال ثوان معدودة أمر لاتقدرعلى بلوغه الكلمة المنطوقة او المقروءة وحدهما

ابداً، والحق ان الملحمة تتمتع بقدر كبير من الحرية في التصرف في المكـان و الزمـان ـ بدرجة اكبر كثيراًمن المسرحية السابقة على الفيلم، حتى وان كان المرء لا يلتزم بقواعد الوحدات الكلاسيكية الصارمة. لقد استخدمت الرواية هذه الحرية في العقود الاخيرة بطريقة لايوجد لها مثال في عصور الأدب الاقدم، وعلى كل حال في بعض البوادر في الرومانسية، ولاسيما الالمانية التي لاتلتزم مع ذلك بمادة الواقعي، ولكن الرواية عرفت أيضا في الوقت ذاته حدودها أخذاً عن الفيلم، بوضوح لم يسبق له مثيل من قبل أبدا، وهي حدود حريتها في المكان والزمان التي تفرض عليها من قبل آلتها، اللغة، بحيث باتت العلاقة معكوسة الآن عن ذي قبل، وبحيث يتمتع الفن الدرامي الفيلمي بامكانات للتركيب الزماني – المكاني للموضوعات أكبر الى حد بعيد مما تملك الرواية.

وفي خصوصيات الرواية الواقعية المقررة هنا من العصر الواقع بين الحربين الكبريين–من تصوير الوعي القائم على تعدد الاشخاص، والترتيب الطبقي للأزمنة وتفكيك السياق في الحدث الخارجي، وتبديل الموقع الذي يروى انطلاقا منه – والتي تترابط جميعا بعضها مع بعض، ويصعب عزلها، وتتجلى، فيما يبدو لنا جهود معينة، وميول وحاجات، للكتاب وللجمهور على السواء، وهي كثيرة، تتعارض فيما بينها جزئيا في الظاهر، ومع ذلك فهي تشكل كلا متكاملا الى حد يتعرض عنده المرء على نحو ثابت، لدى العرض التحليلي، الى خطر الانزلاق فجأة من واحد منها الى الآخر.

ولنبدأ بميل يلفت النظر بوجه خاص في نص فرجينيا وولف، فهي تلتزم بأحداث صغيرة، غير ظاهرة، يتم تناولها كيفما اتفق: قياس الجورب، قطعة حوارية مع الخادم، نداء هاتفي، ولاترد تغييرات كبرى، أو نقاط تحول خارجية في الحياة، أو حتى كوارث، وحتى فيما عدا ذلك، في رواية المنار، لاتذكر هذه الا بسرعة، وبدون تمهيد وسياق، وعلى نحو عرضي، وبما يشبه الطريقة الاعلامية فحسب، والميل ذاته يتجلى أيضا عند كتاب آخرين يختلفون فيما بينهم اختلافا شديدا، مثل بروست أوهامسون، وحتى في (آل بود نبروك) لتوماس مان يتكون اطار الرواية من التسلسل الزمني للمصائر ذات الاهمية الخارجية التي تنتاب اسرة بود نبروك، وعندما يظل فلوبير، الذي يعد من وجهات نظر عديدة رائداً زمناً طويلا، وبصورة مبدئية، عند أحداث غير ذات شأن، وأحوال يومية قلّما تدفع بالحدث الى الامام، يظل مع ذلك في مدام بوفاري (ولكن كيف كان الحال خليقاً أن يكون مع بوفار وبيكوشيه؟) تقارب ثابت، يتابع

تسربه من الناحية الزمنية الى الأزمات الجزئية أولا، وأخيرا الى الكارثة الختامية، بصورة ملموسة على نحو لاينقطع، ويسيطر على مخطط العمل، أما الآن فقد حدث تحول في نبرة التوكيد، فكثير من الكتاب يقدمون الاحداث الصغرى وغير ذات الشأن من حيث كونها انعطافات خارجية في المصير، من أجل ذاتها، أو بالاحرى في صورة حافز لتطوير موضوعات، ذات انغماس منظوري في بيئة أو في وعي، أو في الخلفية الخاصة بالعصور، وقد تخلوا عن تصوير تاريخ شخصياتهم مع ادعاء الكمال الخارجي، ومع المحافظة على التسلسل الزمني، ومع التوكيد على انعطافات المصير الخارجية الهامة، وتتخذ رواية جيمس جويس العملاقة، وهي عمل موسوعي، ومرآة لدوبلن، وايرلندا، ومرآة لأوروبا ولآلاف سنيها أيضا اطاراً لها من مجرى الحياة اليومية غير ذات الاهمية من الناحية الظاهرية، لأستاذ ثانوي ومحصل اعلانات، وتشمل أقل من اربع وعشرين ساعة من حياتهما، مثل رواية المنار لفرجينيا وولف التي تصف أجزاء من يومين متباعدين في الموقع الزمني تباعدا شديدا - ولكنها تضاهي أيضا كوميديا دانتي، كما لايسع المرء إلا أن يقرّر ذلك ويقدم بروست أياما وساعات متفرقة من عصور مختلفة، ولكن انعطافات المصير الخارجية التي أصابت شخصيات الرواية في هذه الاثناء لاتذكر الا لماما، أو في نظرة استرجاعية، أو بطريقة استباقية أيضا، بدون أن يكمن فيها هدف القصة، وفي كثير من الاحيان يتوجب استكمالها من قبل القارىء، على أن طريقة الحديث عن موت الاب، كما في النص المنقول آنفا، أي لماما، وفي نظرة استرجاعية، وعلى سبيل التلميح، أو الاستباق، تقدم مثالا جيدا، وفي هذا التحول في الوزن يتجلى شيء كانتقال الثقة، اذ تعلق على نقاط التحول وضربات القدر الخارجية الكبرى أهمية أقل، ويوثق لها بمقدرة أقل على الافضاء بشيء حاسم حول الموضوع، وفي مقابل ذلك توجد الثقة في أن المادة الاجمالية للمصير متضمنة في كل وقت فيما يلتقط كيفما اتفق من مسار الحياة، ويمكن جعله قابلا للتصوير، والناس يولون ثقة أكبر للتركيبات التي تكتسب عن طريق استنفاد حدث من الحياة اليومية، مما يولون للمعالجة الاجمالية المنسقة زمنيا، والتي تتابع الموضوع من البداية الى النهاية، وتطمح الى ألاّ تسقط شيئا جوهريا من الناحية الخارجية وتبرز انعطافات المصير الكبرى، فيما يشبه فاصل الحدث، إبرازا حادا، ويستطيع المرء أن يقارن هذا التصرف عند الكتّاب المحدثين بتصرف بعض الفيلولوجيين المحدثين الذين يرون أنه يستخرج من تفسير لمواضع قليلة من هاملت، أو فيدر، أو فاوست شيء أكثر، وأشد حسما، عن شكسبير، أو راسين، أو جوته، وعن العصور، مما يستخرج من المحاضرات التي تتناول حياتهم وأعمالهم

تناولا منهجيا، وبترتيب زمني، وفي وسع المرء أن يستشهد بمثال البحث المتوفر نفسه، وماكنت لأستطيع أن أكتب شيئا مثل تاريخ للواقعية الاوروبية اذاً لأغرقتني المادة، ولكان لابد لي أن انغمس في المناقشات اليائسة حول تحديد العصور المختلفة، وتنظيم تبعية الكتاب المتفرقتين لها، وقبل كل شيء حول تعريف مفهوم الواقعية، وتبعية الكتاب المتفرقين لها، وكنت خليقا أن اضطر بعد ذلك، ابتغاء الكمال، الى الاشتغال بظاهرات ليست معروفة عندي الا بصورة عابرة، بحيث أضطر الى تصفح المعلومات عنها لهذا الغرض بالذات، وذلك مايعد، في قناعتي، طريقة خاطئة في اكتساب المعارف والاستفادة منها، ولقد كانت الموضوعات التي توجه بحثي، والتي كتب البحث من أجلها، خليقة أن تغرق تماما تحت كتلة المعلومات المادية المعروفة منذ عهد بعيد، والتي يمكن متابعتها بالقراءة في كتب المراجع، وفي مقابل ذلك يبدو لي منهج الاستهداء ببعض الموضوعات المكتسبة على نحو تدريجي وعن قصد، وتجربتها عن طريق عدد من النصوص التي باتت مألوفة لديّ وحيّة من خلال ممارستي الفيلولوجية، مثمراً وقابلا للتنفيذ، لانني مقتنع بأن تلك الموضوعات الاساسية في تاريخ تصوير الواقع، إذا صحت رؤيتي لها، لابد أن يكون من الممكن ثبوت صحتها عن طريق أي نص واقعي، لاعلى التعيين، ولكي نعود الآن مرة أخرى الى الكتاب المحدثين الذين يفضلون استنفاد أحداث من الحياة اليومية لاعلى التعيين، خلال ساعات وأيام قلائل من التصوير الكامل والمرتب زمنيا، لمجمل مسار خارجي، فان هؤلاء أيضا ينقادون (عن وعي أكثر أو أقل) لتقدير مفاده – أنه لاأمل في أن يكون المرء كاملا حقا ضمن المسار الإجمالي الخارجي، وأن يدع الجوهري مع هذا ينبعث ضوؤه، وهم يتهيبون أيضا من أن يفرضوا على الحياة التي هي موضوعهم، نظاما لاتقدمه هي ذاتها، ومن يصف المسار الاجمالي لحياة بشرية أو لسياق من الأحداث يمتد على مجالات زمنية واسعة النطاق من البداية الى النهاية، فهو يقطع ويعزل على نحو تعسفي، وفي كل لحظة تكون الحياة قد بدأت منذ عهد طويل، وفي كل لحظة تظل تستأنف سيرها، وتحدث للشخصيات التي يتحدث عنها أشياء أكثر الى حد بعيد مما يستطيع أن يؤمل سرده ولكن مايلقاه أناس قلائل على مدى دقائق أو ساعات أو ايام قلائل على أي حال يستطيع المرء أن يؤمل أن يرويه ببعض الكمال، وهنا يصيب المرء أيضا نظام الحياة وتأويلها الذي ينشأ عنها ذاتها، وهو ذلك التأويل الذي يتكون كل مرة في الشخصيات ذاتها، والذي يمكن أن يصادف كل مرة في وعيهم، وفي أفكارهم وعلى نحو أكثر خفاء أيضا، في كلماتهم وتصرفاتهم. ذلك لأنه يحدث فينا على نحو لاينقطع عملية تشكّل وتأويل موضوعها

نحن أنفسنا: فنحن نحاول بغير انقطاع أن ننظم حياتنا بماضيها، وحاضرها ومستقبلها، وبيئتنا، والعالم الذي نعيش فيه، تنظيما تفسيريا، بحيث تكتسب بالقياس الينا صورة اجمالية تتبدل بالطبع على نحو ثابت وبسرعة أكثر أو أقل، وبصورة جذرية، على قدر مانكون مضطرين الى تقبل التجاريب التي تفرض نفسها من جديد، وميالين الى ذلك، وقادرين عليه، وهذه هي الانظمة والتأويلات التي يسعى الكتاب المحدثون الذي جرى التطرق اليهم هنا، الى الاحاطة بها، وليست بواحدة، بل كثيرة، سواء أكانت عائدة الى شخصيات مختلفة، أم كانت عائدة الى الشخصية ذاتها في لحظات مختلفة بحيث ينشأ عن التقاطع والتكامل، والتناقض، شيء كالنظرة التركيبية الى العالم أو على الاقل مهمة من أجل ارادة التأويل التركيبية عند القارىء.

وهنا نصل مرة أخرى الى انعكاس الوعي المتعدد الجوانب، ومن المفهوم بسهولة أن طريقة كهذه لم يكن لها بد أن تتمخض على نحو تدريجيّ، وأنها تكوَّنت على وجه الخصوص في العقود القريبة من الحرب العالمية الأولى، وبعدها، وذلك أن توسّع أفق الأنسان والاغتناء بالتجاريب، والمعارف، والافكار، وامكانات الحياة التي بدأت منذ القرن السادس عشر، تخطو الى الأمام في القرن التاسع عشر بوتيرة تزداد سرعة على نحو مطرد، وتتقدم منذ القرن العشرين بتسارع هائل حتى إنها لتنتج في كل لحظة محاولات للتأويل موضوعية - تركيبية مثلما تخرج بمحاولات لتجاوزها. وقد كانت الوتيرة الهائلة للتغيرات تفضي الى تشويش أكبر، اذ لم يكن من الممكن الاحاطة بها بنظرة شاملة من حيث هي كل، وكانت تجرى بصورة متزامنة في ميادين كثيرة متفرقة من ميادين العلم، والتقنية، والاقتصاد، حتى ماعاد أحد يقدر على التنبؤ بالأوضاع الناجمة في كل مرة على الاجمال، أو الحكم عليها، حتى ولا أولئك الذين كانوا يسهمون اسهاما رئيسيا في أحد هذه المواضع، على أن التغييرات لم تكن تحدث آثارها بصورة متساوية في كل مكان، حتى لقد أصبحت - فروق المستويات بين الطبقات المختلفة للشعب ذاته وبين الشعوب المختلفة، - ملموسة على نحو أشد، إن لم تكن أكبر: وكان اتساع النشر، وتقارب البشر على الارض التي باتت أصغر، يزيد من حدة الوعي تجاه الفروق في أوضاع المعيشة والنظرات، ويعبىء المصالح، وأشكال الحياة المهددة من جرّاء التحولات الجديدة سواء أكانت تلقى التشجيع أم التهديد، ونشأت في كل أرجاء الأرض وأصقاعها أزمات تكيّف، وكانت تتراكم وتتكاثف، وقد أفضت الى الهزات التي لم نتجاوزها بعد وبفعل هذه الحركات العنيفة الخاصة بتداعي

أشكال الحياة والمطامح الأكثر تباينا في خصائصها لم يقتصر التدهــور في أوروبـا علّى تلك النظرات الدينية والفلسفية والأخلاقية والاقتصادية التي كـانت تعـود الى التراث القديم، والتي كانت ماتزال تحتفظ عن طريق التكيـف الطويـل، والتحـول في الشـكل، بسلطة هامة، ولاعلى الأفكار الثورية في القرن الثـامن عشـر، وفي النصـف الاول مـن القرن التاسع عشر، أي افكار عصر التنوير والديمقراطية والتحرر، بـل ترسـخت حتـى قوى الاشتراكية الثورية الجديدة التي نشأت في غمـار ذروة العصـر الرأسمـالي، وبـاتت تهدد بالانقسام والانحلال، وفقدت وحدتها وتحديدها الواضـح مـن جـراء المجموعـات العديدة التي يحارب بعضها بعضا، ومن جراء الروابط الغريبـة الـتي دخلتهـا مجموعـات متفرقة ذات أفكار لاشـتراكية، ومـن جـراء الاستسـلام الداخلّـي لمعظمهـا في الحـرب العالمية الأولى، وأخيرا من جراء ميل بعض أتباعهـا المتطرفـين الى التحـول الى معسـكر اشد خصومها تطرفا، وفيما عدا ذلك ايضـا كـان يتنـامى تكـون المذاهـب متبلـورا في بعض الاحيان حول الأدباء والفلاسفة والعلماء ذوي الشأن، وكان في معظم الحـالات نصف علمي، وتوفيقيا، وبدائيا، على أن اغراء وضع الثقة في مذهب واحـد يحـل كـل المشكلات بوصفة واحدة وينمّي المجتمع بطاقة داخلية ايحائية، ويستبعد كل ما لايتلاءم وينسجم، هذا الاغراء كان عظيما الى درجة أن اناسا كثيرين جدا كانت الفاشية قلما تحتاج معهم الى السلطة الخارجية حينما انتشرت في كل بلدان أوروبـا المثقفـة، وأتـتْ على المذاهب الأصغر، وكان مايزال يسود في القرن التاسع عشـر، بـل حتـى في بدايـة القرن العشرين، في هذه البلدان، قــدر مـن التفكـير والشـعور المشـتركَيْن يبلـغ منـه ان الكاتب الذي يصور الواقع كان في متناول يده مقاييس يعتمد عليها من أجل تنظيمه، وكان قـادرا علـى الاقـل، ضمـن الخلفيـة المتحركـة المعـاصرة، علـى أن يتعـرف علـى اتجاهات معينة وعلى أن يحدد الافكار أو أشكال الحياة المتعارضــة بعضهـا ازاء بعـض، بشيء من الوضوح، كان هذا قد أصبح بالطبع اكثر صعوبة على نحو مطرد، منذ عهد بعيد، وكان فلوبير نفسه يعاني من النقص في الاسس الصحيحة لنشاطه، كما أن الميل المتنامي بعد ذلك، الى المنظورات الذاتية على نحو لا هوادة فيـه يعـد عَرَضـاً آخـر، وفي السنوات المحيطة بالحرب العالمية الاولى ومابعدها، في اوروبا الفائقة الغنى بكتل الافكار واشكال الحياة غير المتوازنة، والمقلقلة، والحبلى بالويلات يجد بعض الكتـاب المتميـزين بالغريزة والبصيرة طريقة تحل الواقع في انعكاسـات للوعـي متعـددة الجوانـب ومتعـددة الدلالات، وليس من العسير فهم نشوء الطريقة حيال هذا التاريخ.

ولكن الطريقة ليست، بلا ريب، مجرد عَرَض من اعراض الاختلاط والحيرة، وليست مجرد مرآة لانهيار عالمنا، والحق أن كثيرا من الامور يشهد على ذلك، وثمة شيء مثل جوانهيار العالم يجثم فوق كل هذه الأعمال: وقبل كل شيء فوق (أوليس) - بتداخلها الحلزوني التهكمي المستوحى من كراهية الحب، والخاص بالتقاليد الاوروبية وتهكمها الصارخ المؤلم، ورمزيتها التي لاتقبل التأويل - ذلك لان أكثر التحليلات دقة قلما يكشف عن شيء آخر سوى نظرات في التشابك المعقد للموضوعات، على حين لايكشف عن شيء كمقصد العمل ومغزاه.

وكذلك فان معظم الروايات الأخرى التي تستعمل طريقة الانعكاس المعقد للوعي تعطي القارىء شعورا بانعدام المخرج، بل شيئا مربكا أو مقنّعاً، شيئا من الواقع الذي تصوره، والمعادي، يتجلى في كثير من الاحيان، وليس من النادر ان يتجلى الإعراض عن إرادة الحياة العملية أو السرور بتصوير أشد اشكالها خشونة، وهو العداء للثقافة: معبرا عنه بأرفع الوسائل الاسلوبية التي ابدعتها الثقافة والاندفاع العنيد والمتطرف في بعض الاحيان، الى التدمير. ويكاد هؤلاء جميعا يشتركون في المحجوب، الذي لايمكن تحديده من عقلهم. إنها تلك الرمزية التي لاتقبل التأويل، والتي توجد فيما عدا ذلك ايضا، في الانواع الفنية الاخرى من الحقبة ذاتها.

على أن شيئا آخر يختلف كل الاختلاف يحدث هنا. ولنتجه مرة أخرى الى النص الذي انطلقنا منه، إنه مترع بالحزن المقنع الذي لامخرج منه، ولكن لانحيط علما بحال السيدة رامزي في الواقع، ولاينْحل من السر الا العبثي- الحزين في جمالها وطاقتها الحيوية. وعندما نقرأ مجمل الرواية يظل غير المصرح به، والحافل بالألغاز والذي لايتاح الا للحدس، ماتعنيه حادثة العلاقة بين رحلة المنار المخطط لها، والرحلة الحادثة بعد ذلك بكثير من السنين، وأي مضمون تنطوي عليه رؤيا ليلي بريسكو الختامية، تلك الرؤيا الختامية التي تضعها في حالة تنهي معها صورتها بضربة فرشاة وحيدة وهو أحد الكتب القلائل من هذا الطراز، وهو مفعم بالحب الطيب والاصيل، على أنه مفعم ايضا، على طريقته النسائية، بالسخرية والحزن، واليأس من الحياة الذي لاصورة له، ولكن أي عمق واقعي يحظى به في كل مكان الحدث المفرد، كقياس الجورب، مثلا، اذ تظهر مجالات الحديث وعلاقات بأحداث أخرى قلما كانت من قبلُ تخطر بالبال، أو ترى أو تلاحظ، ولاريب ان لها الاثر الحاسم في حياتنا الواقعية، ومايحدث هنا في رواية المنار انما جرب في الاعمال من هذا الطراز في كل مكان، وبالطبع فان هذا لم

يكن يتسم بالبصيرة الداخلية ذاتها والبراعة ذاتها في كل مكان، من حيث وضع نبرة التوكيد على الحدث العرضي، وعدم استغلاله في خدمة سياق للأحداث له مخطط ما، بل يؤخذ في حد ذاته حيث كان يتجلى شيء جديد ومبدئي بصورة كاملة: الا وهو خصب الواقع وعمق الحياة في كل لحظة يسلم المرء نفسه اليها دونما قصد، أما هذا الذي يحدث فيه سواء أكان أحداثا خارجية أم داخلية، فهو يمس في الحقيقة البشر الذين يعيشون فيه بصورة شخصية تماما، ولكنه يمس كذلك ايضا، بلا ريب، وعن هذا الطريق، الابتدائي والمشترك لدى البشر على وجه الاطلاق، فاللحظة العَرَضية تعد هي ذاتها غير مستقلة، نسبيا، عن الانظمة المتنازع فيها، والمتأرجحة التي يختصم الناس فيها ويتولاهم اليأس، وهي تتم في ظل تلك الانظمة، في صورة حياة يومية وكلما أكثر المرء من استخدامها انكشف المشترك الابتدائي في حياتنا انكشافا أكثر حدة وكلّما ازداد ظهور البشر الأكثر اختلافا، والأكثر بساطة، في صورة موضوع لأمثال هذه اللحظات العرضية كان لابد أن ينبثق ضوء المشترك انبثاقا أبلغ تأثيرا، ولابد أن يكون من الممكن أن يتبّين من التصوير غير الهادف والمتعمّق، في الطراز المذكور الى أي مدى ضاقت الفروق الآن بين أشكال الحياة والتفكير عند البشر، لقد تعرضت طبقات السكان وأشكال حياتها المختلفة للاختلاط عن طريق الهزات، وماعاد هناك شعوب غريبة أيضا، وقبل قرن كان الكورسيكيون (عند ميريميه مثلا) أو الأسبان مايزالون يحدثون انطباعا بالغرابة، أما اليوم فستكون الكلمة غير لائقة البتّة بالقياس الى الفلاحين الصينيين عند بيرل بك، وفي ظل ألوان الصراع، وعن طريقها أيضا، تحدث عملية توازن اقتصادي وثقافي، ومازال ثمة طريق طويل نحو الحياة المشتركة للبشر على الارض، ومع ذلك فالهدف آخذ في الاتضاح، وهو يبدو أكثر مايكون جلاء ومحسوسية منذ الآن في التصوير الداخلي والخارجّي، الخالي من الغرض والدقيق، للحظة الحياة العرضية عند مختلف البشر، وهكذا تبدو عملية الانحلال المعقدة التي أدت الى تفكك خيوط الحدث الخارجي، والى انعكاس الوعي والى الترتيب الطبقي للزمن، طامحة الى حل جدّ بسيط، وربما كانت مفرطة في البساطة بالقياس الى أولئك الذين يعجبون بعصرنا على الرغم من كل الأخطار والكوارث، من أجل غناه بالحياة، ومن أجل ما يقدمه من الموقع التاريخي الذي لا مثيل له، ولكن هؤلاء ليسوا الا قلائل، وليس لهم أن يشهدوا بعدُ، من ذلك التوحيد والتبسيط الذي ينبىء عن ذاته، إلا العلائم الأولى.



موضوع هذا الكتاب، وهو تأويل الواقعي عن طريق التصوير الأدبي، أو "المحاكاة"، يشغلني منذ عهد طويل جداً، وقد كان في الأصل يتمثل في الطرح الأفلاطوني للسؤال الخاص بالدولة في الكتاب العاشر، وهو المحاكاة، من حيث هي ثالث، بعد الحقيقة، في ارتباطها بادعاء دانتي أنه يقدم في الكومنيديا واقعاً حقيقياً، وذلك ما انطلقت منه، ومع ذلك فقد ضاق مجال اهتمامي وبات أكثر دقة لدى النظر في طرق التأويل المتبدلة، للأحداث البشرية، في الآداب الأوروبية، ونشأت بعض الأفكار الرئيسية التي حاولت متابعتها.

وأول هذه الأفكار يرجع الى النظرة القديمة التي أخذ بها من جديد كل تيار كلاسيكي فيما بعد، حول مستويات التصوير الأدبي، وقد تبين لي أن الواقعة الحديثة كما تكونت في فرنسا في القرن التاسع عشر، تحقق، من حيث كونها ظاهرة جمالية، انعتاقاً كاملاً من تلك النظرية، وهي أكثر كمالاً وأهمية بالقياس الى التكوُّن اللاحق للمحاكاة الأدبية للحياة، من الخلط بين الرفيع والمشوه، الذي نودي به من قبل الرومانسيين المعاصرين، وفي الوقت الذي كان فيه ستندال وبلزاك يتخذان من شخصيات عَرَضية من الحياة اليومية، في ارتباطها بظروف التاريخ المعاصر، موضوعات للتصوير الجدي، الإشكالي، بل المأساوي، كانا يحطمان القاعدة الكلاسيكية الخاصة بالتمييز بين المستويات، والتي لا يجوز بموجبها للواقعي والعلمي أن يتبوأ مكانة في الأدب الا في اطار طراز أسلوبي أدنى أو أوسط، أي إما في صورة هزلية تشويهية، واما في صورة تسلية مستعذبة، خفيفة، ملونة، ظريفة، وقد استكمل بذلك تطوراً كان قد تم التمهيد له منذ عهد طويل (منذ الرواية الاخلاقية، -والكوميديا الدامعة)، في القرن الثامن عشر، وعلى نحو أوضح بعد، منذ حركة العاصفة والاندفاع والرومانسية

الاولى)- وشقّا الطريق للواقعية الحديثة التي تطورت منذ ذلك الوقت في أشكال تزداد غنى على نحو مطرد، وفقاً لواقع حياتنا المتغير والمتسع على نحو ثابت.

وفي الوقت نفسه فرضت نفسها مع هذه الطريقة في النظر، معرفة أن الثورة على النظرية الكلاسيكية الخاصة بالمستويات في بداية القرن التاسع عشر لم يكن من الممكن أن تكون الاولى من نوعها، فالحدود التي خرقها الرومانسيون والواقعيون في تلك الأيام لم يجر انشاؤها الا حوالي نهاية القرن السادس عشر وفي القرن السابع عشر، من قبل اتباع محاكاة صارمة للأدب القديم، أما قبل ذلك، سواء خلال العصر الوسيط كله، أم في عصر النهضة أيضاً، فقد كانت توجد واقعية جدية وكان من الممكن تصور أحداث الواقع المتناهية في سمتها اليومية، في سياق جدي وهام، في الأدب، وفي الفن التشكيلي أيضاً، و لم يكن لنظرية المستويات سريان عام، ومهما يكن من اختلاف واقعية العصر الوسيط عن الواقعية الحديثة فقد كانتا تتطابقان في هذه الطريقة المبدئية في الادراك، ولكني كنت قد طرحت في وقت أسبق كثيراً تكهنات حول كيفية تكوُّن هذه الفكرة الفنية الخاصة بالعصر الوسيط، ومتى، وكيف كان قد تم الاختراق الاول للنظرية الكلاسيكية: تلك كانت قصة المسيح، بما فيها من مزج جذري، بين الواقع اليومي والمأساوي السامي والجليل هي التي هيمنت بدون قواعد الاساليب الكلاسيكية.

ولكن عندما يقارن المرء كلا الاختراقين لنظرية المستويات أحدهما بالآخر يتبين على الفور انهما حدثا في ظروف مختلفة تماما، وسجلا نتائج مختلفة كل الاختلاف، وتعد النظرة الى الواقع التي تنطق بها الاعمال المسيحية في أواخر العصر القديم، وفي العصر الوسيط، مختلفة كل الاختلاف عن نظرة الواقعية الحديثة، ومن العسير جداً صياغة الخصوصي في طريقة النظرة المسيحية القديمة بحيث يتبين الجوهري، ويتم شمول كل الظاهرات العائدة اليها، وقد وجدت حلاً أرضاني على الاجمال، عن طريق بحث في تاريخ دلالة كلمة رمز (Figura) ومن أجل ذلك أسمي النظرة الى الواقع في أواخر العصر القديم، وفي العصر الوسيط المسيحي، رمزية (Figural) اما ما يقصد بذلك فقد شرحته مراراً في هذا الكتاب (ومثال ذلك الصفحة ٧٤ وما يليها)، واما العرض المفصل فيوجد في البحث في الرمز (Figura)، وقد طبع هذا الآن من جديد في دراساتي الدانتية الجديدة، في رسائل استانبول، رقم٥، ١٩٤٤، والآن في برن)، وبالقياس الى النظرة المذكورة يعني

الحدث الحادث على الأرض بصرف النظر عن قوة واقعه المحسوسة هنا، والآن، لا بمجرد ذاته فحسب، بل يعني في الوقت ذاته ايضا حدثا آخر يبشر به أو يكرره على سبيل التوكيد، ولا ينظر الى العلاقة بين الاحداث، على الارجح على انها تطوُّر زمني أو سببي، بل على انها وحدة ضمن المخطط الآلهي تعد حلقاتها وانعكاساتها جميعاً أحداثاً، وتعد رابطتها الارضية المباشرة فيما بينها ضئيلة الأهمية، وتعد معرفة هذه أمراً لا مندوحة عنه البتة من أجل التأويل في بعض الاحيان.

وعلى هذه الافكار التي تترابط فيما بينها ترابطا وثيقا، والتي أعطت المشكلة الأصلية قالبها، ولكنها وضعت لها بالطبع حدوداً أضيق أيضاً، أقيم البحث، ولا ريب أنه يتضمن الكثير من الموضوعات الاخرى أيضاً كما تبين في كل مرة من فيض الظاهرات التاريخية التي لم يكن بد من تناولها، ولا ريب أن معظمها يرتبط بتلك الافكار بطريقة ما، وتجري العودة اليها على أية حال مرة بعد أخرى.اما المنهج فقد تحدثت عنه في مناسبة أسبق (ص٥٠٩/١٠)، وأما التاريخ المنهجي والكامل للواقعية، فلم يكن غير ممكن فحسب، بل كان خليقاً ألاّ يخدم الغرض ايضاً، ذلك لان الموضوع تم تحديده عن طريق الأفكار الرئيسية بطريقة معينة تماماً، وما عاد الأمر يتعلق بالواقعية على الاطلاق، بل بمقياس الجدية وطرازها والإشكالية أو المأساوية في معالجة الموضوعات الواقعية:مصورة بحيث لا تتميز وتفترق الا الاعمال الهزلية والمتبقية على نحو لا ريب فيه البتة، في مجال الاسلوب الادنى، وما كانت لتدخل في الاعتبار على انها مثال معاكس الا من حين الى آخر، وبهذا الاعتبار لم يكن من الممكن الا اخراج اعمال غير واقعية على الاطلاق، ذات اسلوب رفيع على النحو ذاته ايضاً في بعض الاحيان، اما استخراج فئة " الاعمال الواقعية ذات الاسلوب والطابع الجديين) التي لم تعالج بهذا الاعتبار ابدا، ولم يجر التعرف عليها بمجرد تعرف، استخراجاً نظرياً، ووصفها بطريقة منهجية، فقد تجنبته، اذ كان هذا خليقا أن يقدم في بداية البحث ذاته تعريفاً مجهداً ومتعباً لكل قارىء (فحتى تعبير"واقعي" نفسه لا يعد خالياً من اللبس) وما كنت على ما يبدو خليقاً أن أجد مخرجاً من ذلك بدون مصطلحات غير مألوفة، ومنطوية على المزالق، أما طريقة التصرف التي استعملتها، وهي أن أقدم لكل عصر عددا من النصوص لأختبر أفكاري من خلالها فهي تفضي مباشرة الى القضية بحيث يحس القارىء بما تدور المسألة حوله قبل أن تلقى عليه نظرية ما.

واما منهج التفسير فيفسح لتقدير المفسر بعض مجال التصرف: فهو يستطيع أن يختار، وأن يضع نبرات التوكيد كما يروق له، وعلى كل حال فلا بد ان يكون مبا يدعيه يمكن العثور عليه في النص، ولا ريب أن تأويلاتي كان يوجهها غرض محدد، ومع ذلك فان هذا الغرض لم يكتسب صورته الا على نحو تدريجي، في التعامل مع النص كل مرة، وقد تركت نفسي تنقاد له مسافات بعيدة كما ان النصوص عرضية تماما في أغلبيتها الكبرى وقد اختيرت اختياراً أقرب كثيراً الى أن يكون وَفْقاً للقاء المصادفة والميل منه الى ان يكون وَفْقاً للغرض الدقيق، وفي صدد ابحاث من هذا القبيل يتعلق عمل المرء لا بالقوانين، بل بالميول والتيارات التي تتعارض وتتكامل بطريقة معقدة، وقد كان بعيداً عن ذهني كل البعد ألاّ أقدم إلاّ ما يخدم غرضي بأضيق المعاني، بل كنت أجتهد، على النقيض من ذلك، في إفساح المجال لتعدد الجوانب، واضفاء المرونة على أشكال صياغتي.

وتتناول الفصول المتفرقة عصراً من العصور في كل مرة، وفي بعض الاحيان عصرا قصيرا او نصف قرن، واحيانا عصرا أطول الى حد بعيد ايضا، وتوجد فيما بين ذلك ثغرات في كثير من الاحيان، اي عصور ظلت بغير معالجة، ومنها العصر القديم الذي أفاد في صورة مجرد تمهيد، او العصر الوسيط المبكر الذي لم يبق منه الا القليل المفرط في قلته، وقد كان من الممكن ان تدرج فيما بعد ايضاً فصول اخرى، حول نصوص انكليزية، وألمانية، واسبانية، وقد كان يسرني لو عالجت العصر الذهبي (Siglo de oro) بمزيد من التفصيل، وكان يسرني جداً ان أضيف فصلاً خاصا عن الواقعية الالمانية في القرن ١٧، ولكن الصعوبات كانت بالغة الضخامة وعلى كل حال فقد كان عليّ ان اتعامل مع نصوص من ثلاثة آلاف سنة وكان لا بد لي في كثير من الأحيان ان أفارق مضماري الخاص، وهو الآداب- الرومانية، ويضاف الى ذلك ان البحث قد كتب خلال الحرب في استانبول، ولا يوجد هنا مكتبة مجهزة تجهيزاً حسناً من أجل الدراسات الأوروبية، فقد تعثرت العلاقات الدولية، حتى اضطررت الى التخلي عن كل المجالات تقريباً، وعن معظم الابحاث الجديدة، بل حتى عن طبعة نقدية موثوقة لنصوصي، ولذلك فمن الممكن بل المعقول ان يكون افلت من يدي بعض ما كان يجب أن أراعيه وأن أزعم في بعض الأحيان أن ثمة شيئاً طرأ عليه النقصان أو التعديل من جراء البحث الجديد والمأمول ألاّ يوجد بين هذه الاخطاء المحتملة خطأ يمس لب مسار الأفكار في أي مكان

ومما يتصل بنقص المراجع المتخصصة والمجلات أيضاً، ان الكتاب لا يتضمن حواشي، فأنا لا استشهد إلا بالقليل نسبياً، ما خلا النصوص، وكان هذا القليل يسهل إدماجه في العرض ذاته ومن الممكن جداً آخر الامر أن يكون الكتاب مديناً في نشوئه الى غياب مكتبة اختصاصية كبيرة، ولو انني استطعت أن احاول الاستعلام عن كل شيء تم عمله حول هذا القدر الكبير من الموضوعات لكان من الجائز ألاّ أصل الى الكتابة. وبذلك أكون قد قلت كل ما كنت أعتقد انني مدين به للقارىء ولا يبقى بعدُ إلاّ أن أحده، أي القارىء، وعسى أن يصل بحثي الى قرائه، سواء أكانوا أصدقائي الباقين على قيد الحياة، أصدقاء الأمس، أم كل الآخرين الذين وضع لهم ايضاً، وان يسهم في جمع شمل أولئك الذين حافظوا على حب تاريخنا الغربي دونما تكدير.



المحتويات



١٩٩٨/١١/ ١ط٣٠٠٠





في هذا الكتاب ثلاث مفارقات: الأولى اسمه، محاكاة فما ما المحاكاة في نظر المؤلف؟

الثانية، تنوع النصوص التي يشرح، فهل تشمل الاداب الغربية بالمعنى الأوسع للكلمة من هوميروس الى فرجينيا وولف مروراً بشكسبير، شلر، سرفانتس، ستاندال... الخ

فما الذي يجعل من هذه النصوص المتباعدة زماناً ومكاناً ومعنى... كلا موحداً؟

الثالثة هو أن هذه النصوص تعبر، كما يقول المؤلف من حضور الواقع في ذهن الانسان الغربي، أو تصور الواقع عند الغرب. ويقصد بكلمة واقع ما يمكن أن نشير اليه أيضاً بكلمة عالم.

ان النص أدبياً كان أم فنياً أم موسيقياً... يحيل إلى واقع ما يتفاعل معه الانسان. فالمحاكاة هي تفاعل الانسان الغربي في نصوصه الأدبية مع عالمه الممتد هنا على حوالي ثمانية وعشرين قرناً.

هنالك اجماع لدى دارسي الأدب على أن هذا الكتاب هو النموذج الأكمل الذي ظهر حتى الآن للدراسة الأدبية. وهذا مادفع وزارة الثقافة إلى ترجمته كي تقدم للأدباء ولدارسي الأدب طريقة في شرح النصوص أو ما نطلق عليه اسم النقد فكل قطعة من قطع هذا الكتاب تبعث أمام القارئ عالماً كاملاً بكافة أبعاده الفنية والثقافية والانسانية وغيرها.

ونلفت نظر القارئ إلى أن النصوص ترجمت كل منها عن لغته الأصلية ومنها بالدرجة الأولى نصوص القرون الوسطى وهي كثيرة وربما الأكثر عدداً نسبياً اذ ان لغتها بين الايطالية واللاتينية او بين الفرنسية واللاتينية... وهذه ترجمها الأب رفائيل خوري مشكوراً.

طبع في مطابع وزارة الثقافة

دمشق ١٩٩٨

سعر النسخة داخل القطر
٤٠٠ ل.س

في الأقطار العربية مايعادل
٨٠٠ ل.س